فهم الموسيقى

فلسفتها وتأويلها



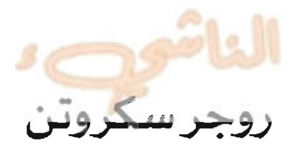
روجر سكروتن

ترجمة: فادي حنّا



فهم الموسيقى

فلسفتها وتأويلُها



روجر سكروتن

ترجمة: فادي حنّا





فهم الموسيقى: فلسفتُها وتأويلُها
تأليف: روجر سكروتن
ترجمة: فادي حنّا

الطبعة الأولى: 2023
ISBN: 978-603-04-6486-9
رقم الإيداع: 1445/256
لوحة الغلاف: ستيفن سايمور توماس

هذا الكتاب ترجمة لـ:
Roger Scruton, *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*, Continuum, 2009.

Cover painting by Stephen Seymour Thomas

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف



الناشـر:
دار معنى للنشر والتوزيع
الرياض - المملكة العربية السعودية


www.mana.net | info@manaa.net | @manaplatform


المحتويات

مقدمة المترجم

«من له أذنان للسمع فليسمع..»

قليلة هي الأعمال المنقولة إلى العربية أو المؤلفة في موضوع هذا الكتاب، أعني «فلسفة الموسيقى». وفلسفة الموسيقى هي دراسة فلسفية تبحث في الموسيقى ليس بصفتها فنا فحسب، ولكن من جهة طبيعتها ذاتها، كوجود أو ظاهرة، وكذلك في علاقتها بظواهر أخرى وإشكالات فلسفية سنأتي على ذكر بعضها. وتتقاطع فلسفة الموسيقى مع نظرية المعرفة في عدة مباحث أهمها المبحث الإدراكي. وما تنطوي عليه الموسيقى من خبرات انفعالية وشعورية يجعل فلسفتها تتقاطع كذلك مع بحوث علم النفس الفلسفي (مثل علاقة الموسيقى بالوجدان). وإشكالات فلسفة الموسيقى ليست بالضرورة ذات طبيعة موسيقية، هذا يعني أن معظمها مشكلات كلاسيكية في الفلسفة العامة، يتحدانا بها الفن الموسيقي ويعرضها لنا، إذا جاز القول، عبر الأصوات. إذن، فهو مجال يمزج التجربة الجمالية بالإلغاز الفلسفي، ومن هنا كان مصدرا للإمتاع العقلي المجرد، ومعملا لاختبار الفرضيات الفلسفية الكبرى وتطبيقها على عالم الصوت، وما يتصل به من ظواهر أو يتصف به من أعراض.

ومؤلف الكتاب هو السير روجر سكروتن، أحد أهم أعلام الجماليات وفلسفة الموسيقى المعاصرين ومؤلف أوبرالي مع أنه لم يكن ذا باع طويل في

هذا المجال – فقد وضع أوبراتين صغيرتين فحسب[1]. ويتعرض فيه الكاتب إلى بعض موضوعات فلسفة الموسيقى وإشكالاتها، في جزئين يؤلفان في مجموعهما ثلاثة عشر فصلا. الجزء الأول نظري، والثاني تطبيقي. يعني الجزء الأول بمسائل فلسفية عامة، مثل طبيعة الأصوات، والحركة، ومفهوم التعبير، وظاهرة الإيقاع. كما خصص فيه الكاتب فصلا عن فتجنشتاين يتناول فيه فلسفة الموسيقى والجماليات عنده. وقد جرت العادة أن تدخل فلسفة الموسيقى ضمن مبحث الجماليات، وسكروتن يسلم بذلك إذ يبوب مجمل نقاشاته النظرية في فلسفة الموسيقى تحت مسمى «الجماليات» (aesthetics). وهذا من المستغرب إذ إن فلسفة الموسيقى تعرض إشكالات فلسفية تخرجها عن المبحث الجمالي ومسائل تجعلها أقرب إلى المبحث الميتافيزيقي منه إلى الجمالي[2] وكان فتجنشتاين على سبيل المثال قد وقع على إشكالية فلسفية تنفرد بها الموسيقى ولا تكون إشكالية عامة في مجال الجماليات؛ وهي إشكالية الفهم الموسيقي، محور هذا الكتاب، والقضية المحورية في الجزء الأكبر من نقاشات فلسفة الموسيقى تقريبًا –إلى جانب الإشكاليات الأنطولوجية بطبيعة الحال- بما أنها تمس طبيعة التلقي، وملكة الحكم والتقدير الجمالي، وقيمة الموسيقى ودورها في حياتنا.

والفهم مرحلة تمثل اختلافا نوعيا عن مجرد الاستماع، أو الإدراك الحسي، لهذا قد يكون العنوان مستغربا على البعض، لا سيما عند أولئك الذين لا يحددون خبراتهم الموسيقية بالفهم، ويستعملون ألفاظًا أخرى للتعبير عنها، كالطرب على سبيل المثال في خبرات تلقي الموسيقى العربية.

---

(1) أوبرا «الوزير» (The Minister, 1994)، و«فايوليت» (Violet, 2005) التي تدور حول سيرة عازفة الكلافسان الإنجليزية فايوليت جوردون وودهاوس (Violet Gordon-Woodhouse).

(2) انظر: الصياد، كريم: فلسفة الموسيقى وموسيقى الفلسفة، المنشور على منصة معنى، 2019.

وفهم هذه الموسيقى غالبا لا يتعدى فهم الكلمات، إذ إن الكلمة لا تنفصم عن الموسيقى العربية في خبرة التلقي[3] ولأن هذه الموسيقى كانت مرتبطة بالكلمة منذ مهدها فهي ليست فنًّا موسيقيًّا مجردًا مستقلًّا بالمعنى الدقيق. وهي مسألة تعرض لها فؤاد زكريا[4] وغيره من قبل، في سياق نقد الموسيقى العربية.

والفهم هو نوع من التلقي الإيجابي، لأن المستمع عندئذ يشارك بفاعلية ذهنية في تشييد ما يسمع، وأفهم الفهم بطريقة أقرب إلى كانط، أي بوصفه تدخلا أو نشاطا ذهنيا، أو فاعلية يسبغها الذهن على المادة الحسية المتوفرة، وانضواء المادة المتكثرة المختلفة تحت وحدة، أي في إدراك شامل. وهي قدرة معينة على إدراك النظام[5]، والتمتع به بما هو نظام. والموسيقى الكلاسيكية الجادة تشترط هذا النوع من الإدراك عموما، أي فعلا إيجابيا (عوضًا عن محض التلقي السلبي) تتفاعل بواسطته الذات مع العمل الموسيقي، فتخلقه ويخلقها، فلا تعود الذات بعد مجرد منفعل سلبي بالموسيقى، أو تطرب لها في خمول، بل تصير فاعلة. وأرى أن نوع الاستمتاع التي قد يتأتى من الاستماع بهذه الطريقة هو استمتاع ذهني يتجاوز الحسي[6]: منبعه فكرة النظام كما أشرت، ومعاينة الواحد في الكثرة: إن المبدأ لكل

(3) لهذا كانت الأغنية القالب الشائع في ثقافة الاستماع العربية.

(4) انظر: زكريا، فؤاد: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، 1971.

(5) والنظام أو البنية بعامة لا ترد إلى أي من أجزائها المكوّنة، وإنما تدرك إدراكا شاملا كصورة واحدة. وسوف يشير الكاتب إلى هذه الفكرة بوساطة توظيف مفهوم الجشطلت (Gestalt) باعتباره الكل الذي لا يرد إلى أي من أجزائه.

(6) إذن، الفهم هو ابتغاء الكلي، ولهذا فمتعة الفهم مطهرة من جانبها الحسي. ولا يعني هذا تحقيرا لهذا الجانب بل إن الفهم ما كان من الممكن أن يقوم لولا وجود المعطى الحسي. ولكن بينما تكون المتعة الحسية المحضة –كالناتجة عن الاستماع إلى صوت أو لحن جميل مثلا– وقتية وعابرة، تكون متعة إدراك النظام أبقى، وأعمق أثرًا في نفس الإنسان ووعيه بذاته، وبالعالم، وهي متعة خالصة منزهة عن الغرضية، بطريقة ما، كما أشار كانط.

صيغة هو التكرار والتنوع، إلا أن التكرار سيظل تكرارا عقيمًا ما لم توجد علاقات الإنماء التي تطبق على اللحن أو التيمة، وتعيد توجيه دفته، وغايته ووجهته، فذلك وحده ما يعطي للتكرار معنى. فقد يقدم إلينا تنوع فحسب، أو تكرار فقط، أي بدون وحدة المفهوم، أو الصيغة، والكلاسيكية الغربية تجتاز ذلك بوساطة مبدأ الإنماء [أو التفاعل] فالنظام يكون إنمائيا، أي خاضعا إلى منطق للحركة، أو تصور معين لها. فتجتمع الكثرة في الوحدة، وحدة متطورة بطبيعة الحال كما الكائن الحي، أو كما الوعي البشري إن شئنا الدقة. ومن هنا يمكن النظر إلى العمل الفني الحقيقي أو الأصيل باعتباره تعبيرًا أو تجليًا للعقل، لا عن عقل صانعه فحسب، وإنما العقل في كُلّيته: مجموعة أو شبكة من العلاقات التي تعكس وتحدد كيفية وجود الإنسان في العالم.

ويتناول الكاتب في الجزء الثاني من الكتاب، «النقد الموسيقي»، موتسارت، وتاسعة بيتهوفن، وشونبيرج وياناتشيك، وشيمانوفسكي وسكريابن، ويخصص فصلين لفاجنر، أحدهما دفاع عن فاجنر ضد منتقديه وتظهر فيه أجندة الكاتب السياسية حينما يهاجم النقاد اليساريين (لا سيما أدورنو، والذي يخصص له فصلا كاملا في نهاية الكتاب سنأتي على ذكره)، والفصل الآخر أطول فصول الكتاب يتناول فيه رباعية خاتم النيبلونج. وللكاتب ميول أوبرالية غنائية واضحة، إذ يبدو أنه يفضل الكلمة على موسيقى الآلات الخالصة، ويظهر ذلك حتى في مناقشته للحركة الرابعة من تاسعة بيتهوفن، وأوبرات ياناتشيك، وأعمال شيمانوفسكي الكورالية.

وتبقى كلمة أخيرة بخصوص الفصل الأخير: حيث تبدو كل إطراءات وتعليقات المؤلف على الموسيقى الأمريكية، بوصفها موسيقى شعبية (folk)، مجرد نكاية في اليسار، ونقاد الثقافة الاستهلاكية، لا سيما أدورنو المعروف

بنقده حامي الوطيس لموسيقى الجازوأنماط البوب عموما، بوصفها إحدى ذرائع الثقافة الجماهيرية. ذلك أن سكروتن، في مقام آخر[7]، ينتقد الموسيقى الأمريكية نفسها، وأشكال الموسيقى الرائجة تحت عنوان «طغيان موسيقى البوب». حيث يبدي ملاحظات عن أثر التصنيع وإعادة الإنتاج في إحداث الوفرة والإتاحة الموسيقية، التي أتاحت انتشارهذا النوع من الموسيقى إلى جانب موسيقى الخلفية وهي ملاحظات تذكرنا في مجملها بفالتر بنيامين في «العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيا». ويقول إن هذه الموسيقى مؤلفة بحيث تتجاهل أو تهمش، ويرى في ذلك علامة على نكوص ثقافة الاستماع (listening culture). ويهاجم أنماط الموسيقى الخلفية (background music) بعامة، أي الموسيقى التي تسمح بهيمنة أنشطة أخرى عليها. ولا تسمع لذاتها، أو تستأثر الانتباه لذاتها، وإنما تسمع في الخلفية. ويرى أن أسوأ أنواع هذه الموسيقى تتمثل في ظاهرة الموزاك (Muzak) (والموزاك هو الموسيقى التي نسمعها في مراكز التسوق، والمطاعم، والمقاهي. يعتمد نجاح هذه الموسيقى، إذن، وبصورة مفارقة، على قدرتها على عدم إثارة الانتباه؛ فمثلا الموسيقى التي نسمعها في الأسواق تكون هادئة، وتنقل شعورا خاويا بالارتياح يصير معه المستمع، أو الزبون في هذه الحالة، على استعداد لكي يحشو سلة مشترياته وشحنها بالسلع). إن هذا النوع من الموسيقى وظيفي، لا فني. على النقيض من ذلك، تتطلب الموسيقى الجادة انتباها ويقظة من المستمع. هذا يعني أنها موسيقى لاوظيفية، أي لا تقوم بوظيفة معينة. وبينما تكون الموسيقى غير الجادة، أو الوظيفية جزءًا من المناخ المحيط، تكون الموسيقى الجادة كل المناخ؛ وهي موسيقى تخاطب الإنسان في كليته، ولا تخاطب جزءًا وحيدًا منه، بغرض تلبية أو إشباع حاجة معينة. وهذا ما يخرج الموسيقى الوظيفية عن دائرة الفن.

(7) في مقال «طغيان موسيقى البوب» مثلا، والمتوفر على الموقع الإلكتروني للكاتب.

ويقول سكروتن إن أحد أسباب انتشار هذا النوع من الموسيقى المصممة لمجرد ملء الفراغ الذي يخلفه الصمت هو أن الناس قد «فقدوا القدرة على الحديث أو سماع بعضهم البعض». فهي محاولة لاجتناب الصمت. إذ يبدو أن للصمت رهبة. لأن الصمت، في نظر أدورنو، يتيح الفكر، الذي يتيح النقد. ويرى أدورنو أن على الرغم من أن الموسيقى فن لاوظيفي إلا أنها تصلح، بوصفها منتجا ثقافيا، كأداة نقدية، نظرًا لارتباطها بالفكر والثقافة؛ ومن ثم، تصلح أداة لنقد ثقافة الاستهلاك، والوضع القائم. وبالتالي فهي وسيلة للتحرر السياسي والاجتماعي.

ويبدو أن سكروتن يتفق مع المقدمات، ولكنه يرفض النتائج، بخلاف النتيجة التي تقول إن الموسيقى لها دور تحرري (لكن في ضوء مفهومه الخاص عن التحرر، بوصفه التحرر من ذواتنا وأهوائنا الشخصية، والانضمام إلى الجماعة، مثالية كانت أم واقعية.. إلخ). فهو يرفض فكرة التغيير عموما، تغيير الوضع القائم. ويرى أن الموسيقى فن لاوظيفي، ولكنها ترتبط بالترانسندنس[8] [العلو]، والخبرة بالمقدس. ويرى في الموسيقى خبرة جماعية (communal)، مضمونها الاجتماعي مبني على الشراكة (بالمفهوم المسيحي)، بدلًا من كونه يقوم على فكرة المقاومة كما عند اليسار الثقافي.

لكن سكروتن، في سبيل مهاجمة ودحض حجج اليسار الثقافي، لم يتوان، ولم يجد حرجا في أن يرفع من شأن الموسيقى والجماليات الأمريكية، على الرغم من افتقارها الجدة، والرؤية الهشة والتجارية إلى العالم التي تعرضها. وآراؤه هنا تبدو متضاربة مع تصريحاته الصحفية ومقالاته الأخرى كما بينا، بل حتى مع باقي أجزاء الكتاب، لا سيما في مناقشته لأوبرا الخاتم لفاجنر في الفصل التاسع. وهو يشير في عدد من لقاءاته الصحفية إلى أنه

(8) مؤتمر مستقبل السيمفونية، 2014 المنعقد في بالتيمور.

على الرغم من أنه يؤيد فكرة السوق الحر، كأحد ذرائع التنظيم الاجتماعي وتحقيق الرفاه، إلا أنه يرى ضرورة إبعاد بعض المفاهيم والقيم التي لها دور اجتماعي ونفسي خطير وفصلها عن منظومة السوق، ووضعها خارج مؤسسة التبادل (كالحب، والعائلة، والدين، والزواج، إلخ) ويقول كذلك إن التاريخ يعلمنا أن دخول الحب والعلاقات الجنسية في إطار منظومة السوق، أي ما يعرف بتسليع الحب، شاهد على انهيار التماسك الاجتماعي وتفكك أواصره. ولا أرى في هذا الحديث ما يختلف عن مناقشات النقاد من اليسار التي تدور حول فكرة «التشيؤ». ثمة بعض النتائج المتشابهة ونقاط الالتقاء بين اليسار واليمين لكن اللغة والاستدلالات مختلفة تمامًا.

ويبدو سكروتن متفقا كذلك، في نهاية المطاف، مع أدورنو حينما يقول إن الاستماع إلى أنماط الموسيقى الشعبية أو البوب الرائجة، وهي الأنماط التي عدها أدورنو موسيقى منحطة أو «كيتشا»، قد يسهم في تهذيب وصقل ملكة الحكم الموسيقية لدى الشباب، ما سيمكنهم بعد ذلك من الدخول إلى عالم الموسيقى الكلاسيكية، مع تطور ذوقهم، وملكاتهم النقدية والجمالية: «وبمجرد أن تنضج لديهم عادة الحكم سوف توسع هذه العادة من حدودها حتى إن أولئك الذين ما كانوا يعلمون سوى موسيقى البوب المعاصرة سيقودهم بحثهم النقدي إلى مرتفعات وقمم الموسيقى الكلاسيكية الساطعة، ومن هناك، سيطلون بأبصارهم على أذواقهم الماضية، ولعلهم يتفقون مع أدورنو، فيصرفون النظر عنها، ولكن برفق، ووعي كامل بملكاتهم الإنسانية..»

المترجم،

فادي حنّا

القاهرة، يوليو 2022

مقدمة المؤلف

نتجت المقالات المجمعة في هذا الكتاب من محاولتي، في كتاب **جماليات الموسيقى**، أن أستكشف طبيعة الموسيقى والمكانة التي تحتلها في ثقافتنا. فهي مكملة للحجة التي عرضتها في ذلك الكتاب الأول، وتطبيق لها –في المقالات المجمعة في الجزء الثاني من هذا الكتاب– على مسائل نقدية حقيقية. ومنذ أن ظهرت هذه المجموعة من المقالات وأنا أتردد إلى الموضوعات التي عالجتها، واعي بما في الحجة من ثغرات. في الصفحات التالية، قد كتبت عن الموسيقى والعلم الإدراكي، وطبيعة المكان الموسيقي، والصلة بين الموسيقى والأخلاق، وعلاقة الموسيقى بالأفكار التي تخص المتعالي [الترانسندنتالي]. أما أولئك المهتمون بالمقالات التالية فمن الممكن أن يجدوا روابط لكثير منها على موقعي الإلكتروني، وإني أرحب بالتعليقات والانتقادات التي ستقودني إلى فهم أعمق للإشكالات.

ثمة مقال ذو أهمية خاصة، نظرًا لأنه يسد ثغرة في مقالات المجموعة الحالية، أقصد موسيقى البوب: فكيف ينبغي أن يفكر الشخص الموسيقي في موسيقى البوب المعاصرة، وكيف ينبغي الحكم عليها؟ في مقال «موسيقى الروح»، الذي نشره معهد المشروع الأمريكي[1] بتاريخ فبراير 2010، والذي

---

(1) معهد المشروع الأمريكي (American Enterprise Institute) هو معهد للدراسات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، ومؤسسة فكرية ذات توجه محافظ يميني بما يتوافق مع أجندة الكاتب وميوله السياسية. (المترجم)

يمكن العثور عليه مع أمثلة موسيقية على الموقع الإلكتروني للمعهد، قد واجهت هذه الأسئلة الصعبة، ودحضت الاقتراح القائل بعدم إمكان الحكم، وذهبت إلى أن موسيقى البوب موضوع ملائم للنقد تمامًا كأي ظاهرة ثقافية أخرى. كما أشرت إلى الفقر الموسيقي، والفراغ الروحي المتضمنين في الكثير من موسيقى الحاضر، بينما أشرت لما هو قيم في الغناء والرقص التلقائيين. إلا أن الحجج التي أدليت بها تتطلب نقاشا أكثر استفاضة مما خصصته لها هناك؛ وتمثل هذه الحقيقة أحد الأسباب في تجميع مجموعة أخرى من المقالات، كتتمة كاملة لهذه المجموعة، في وقت ما في المستقبل.

ثمة ثغرة أخرى أيضًا؛ فلطالما أردت العودة إلى موضوع التونالية، من أجل تعريفها، والدفاع عنها ضد حركات الفن الطليعي الحداثي. ومن المؤكد أنه، بعد مئة عام من تجارب شونبيرج الفنية، بالإمكان معاودة النظر في هذا الموضوع في إطار عقلي صاف وصبور، وفحص الحكم الذي أطلقه أدورنو بصفة متكررة، القائل إن الموسيقى التونالية لا بد وأن تؤول إلى كليشيه، وكيتش، وأن نسأل ما إذا كان ثمة، في النهاية، بديل حقيقي. هل ثمة نظام تركيبي موسيقي نديد يمكن أن يقوم مقام التونالية، بأن يهيئ السبيل للفكر الموسيقي الموسع على امتداد الآفاق الإنمائية الرحيبة؟ وإذا لم يكن الحال كذلك، فهل ثمة مشروع آخر، ونظام تركيب موسيقي آخر بوسعه أن يحل محل التونالية بصورة جادة، في ثقافة الاستماع؟

تقودنا هذه الأسئلة إلى أكثر الحقائق أهمية المتعلقة بموسيقانا، أعني أنها لا تنفصم عن استعمالها الاجتماعي: إن المكانة التي تحتلها الموسيقى في الحضارات الهندية، والإسلامية، والصينية مختلفة بصورة لافتة للنظر عن مكانتها في الحضارة الأوروبية وما نحا نحوها. إن التقليد التونالي الذي ورثناه قد صاغته أشكال معينة من الرقصة، والعبادة، والمراسم، والاستماع

الصامت. كما أن تطورها المستمر يمثل الطبيعة الديناميية المميزة للحضارة الغربية، وطابعها البوليفوني قد فهم كذلك باعتباره يقول شيئًا أصيلًا وهاما عما نكونه. إذ إن مجتمعنا هو مجتمع الأصوات المتعددة، حيث يكون الأفراد مستقلين مع أنهم مقيدون بالانسجام على حد سواء، وهذا رمز مناسب لأعظم منجزاتنا السياسية، أعني تحقيق الحرية الفردية تحت حكم قانون مشترك. ويمكن القول بحق بأن التقليد البوليفوني هو مهم لحضارتنا كمثل أهمية الحكومة المدنية، والثورة العلمية؛ فهذه الثلاثة تمثل علامات انفصالنا عن سائر العالم. ويجدر بنا الإقرار بهذه الوقائع، في ظل الوضع العالمي الذي نحياه، بما أنه يُذكّرنا إلى أي مدى قد شكّلت الموسيقى عالمنا.

روجر سكروتن

سكروتوبيا، يوليو 2015

الجزء الأول

جماليات الموسيقى

1

تمهيد

نشأت الجماليات كأحد أفرع الفلسفة المنفصلة في القرن الثامن عشر، وأصبحت دراسة الموسيقى جزءًا منها بفضل جهود الأب شارل باتو(Charles Batteux) الذي ذهب في كتابه في أن الفنون الجميلة تعود إلى مبدأ واحد (1746) إلى أن الموسيقى، كغيرها من الفنون، تستمد دلالتها ومعناها من محاكاة الطبيعة. كان تحليل باتو هشًا، وتصوره عن المحاكاة بحاجة إلى التوضيح، وقد مثل بأمثلة قليلة، وترك للقارئ أمر التسليم بصحة أطروحته التي كانت أقرب إلى الاستعارة من أن تشكل حجة متماسكة – وهو في ذلك لم يخرج عن تقاليد عصره. وعند نهاية القرن، نشب صراع حول فن الموسيقى المطلقة (*absolute Tonkunst*) عند أولئك الذين ظنوا أن دلالة الموسيقى، بوصفها فنا مجردًا، قد خففها الاختلاط بفنون الباليه، والأوبرا، والأغنية. بيد أن المفاهيم التي جندت في ذلك الصراع –مفاهيم من قبيل المحاكاة، والتعبير، والشكل، والتمثيل– بقيت غامضة كما كانت في كتابات باتو، وكان الجدال ميدانه في عالم الاستعارة، نادرا ما تجسد في مثال بيّن[1]

(1) جمعت النصوص الأساسية واستخلصت في عمل بيترلو هوراي (Peter Le Huray) وجيمس داي (James Day):
Music and Aesthetics in the 18th and Early 19th Centuries, Cambridge 1981.

استمر صدى ذلك الصراع إلى يومنا هذا، وهو يُشكِّل أحد موضوعات هذا الكتاب: أعني الخلاف بين من يثبت أن الموسيقى ذات معنى غير ذاتها، ومن ينكر عليها هذا. وقد جرت ألفاظ من قبيل «المحاكاة»، و«التمثيل»، «والتعبير»، و«المضمون» على أقلام الكتاب من كلا المعسكرين بدون ترو، وبصورة فضفاضة، ولم يتوقف أحدهم إلا عرضا ليتسائل عما يبدو، بالنسبة لي، موضوعات مجال جماليات الموسيقى الحقة: الصوت وكيفية إدراكه، والعلاقة بين الصوت والنغم، وطبيعة اللحن، والإيقاع، والهارموني، ومعايير الذوق والحكم الجماليين. ويخبرنا الحس المشترك أن ما من نظرية في التعبير الموسيقي يمكن أن تقوم بدون توضيح هذه القضايا الأساسية. حتى إن هانزلك (Hanslick) –مع إدموند غورني (Edmund Gurney)، وهما أهم كتاب القرن التاسع عشر في ذلك الصدد– قد غفل عن إدراك أنه لم يعط مثل ذلك التوضيح، وأن بدونه فإن نظريته في الموسيقى بوصفها فنًّا مُطلقًا إنما يعوزها التبرير كحال التصور الرومانتيكي عن الموسيقى بوصفها «لغة الوجدان».

لننظر في تعريف هانزلك للموسيقى بوصفها أشكالًا متحركةً نغميًا (tönend bewegte Formen)[2] إنه يقدم هذا التعريف باعتباره وصفًا دقيقًا لماهية الموسيقى وما تفعل، كما أن من خلاله يمكن دحض النظرية التي تقول إن الموسيقى وسط تعبيري، غايتها التعبير عن الحياة الداخلية –تلك النظرية التي ذاع صيتها بسبب أعمال إ. ت. أ. هوفمان (E. T. A. Hoffman) في النقد الموسيقي، و«ميتافيزيقا الموسيقى»[3] لدى شوبنهاور–

(2) E. Hanslick, *Vom musikalisch-Schönen* (Leipzig 1854, revised 1891; The Beautiful in Music, tr. Payzant, New York 1974.) Edmund Gurney's *The Power of Sound*, London 1880, has been reissued by the University of Chicago Press, 2003.

(3) انظر:

لكن ما معنى قولنا إن أشكال الموسيقى «متحركة» أو إنها «تتحرك»؟ من المعروف أنه لا مناص، بدرجة ما، من الإشارة إلى الحركة الموسيقية، وإني أبحث في لوازم ذلك القول في الفصل الرابع. (فماذا إذا استبعدنا، من وصفنا للخبرة بالموسيقى، ألفاظًا من قبيل: «عال» و«منخفض»، و«سريع» و«بطيء»، و«بعيد» و«قريب»، و«يقترب» و«يبتعد»؟ قد تبقى النتيجة وصفا للأصوات، لكن ليست وصفا للموسيقى المسموعة بها) من المعروف كذلك أن هذه الإشارة إلى الحركة هي استعارة بأحد المعاني. ذلك أن لا شيء في عالم الأصوات (أي لا شيء مما نسمع) يتحرك مثلما تتحرك الموسيقى.

إذا كان ذلك كذلك، على أي حال، فإن نظرية تسعى إلى تفسير الموسيقى بمقتضى شروط الحركة الموسيقية ليست نظرية في الموسيقى على الإطلاق؛ ذلك أنها تفسر موضوعها فقط بسد الطريق المؤدي إلى التفسير. إننا إذا تركنا هانزلك يفلت بافتراض وجود الحركة الموسيقية فلم نستبعد الافتراض الخصم بوجود المشاعر الموسيقية؟ وعلى الرغم من أن هانزلك كان مُحقًا في قوله إن ما نسمع ليس شيئًا شاعرًا، أو من هذا القبيل، إلا أنه ليس متحركًا كذلك.

أو لننظر في مفهوم المحاكاة عند باتو: يمكن القول إن الموسيقى تحاكي حركات الرّوح الإنساني، أو إيماءات جسده، أو أيا يكن. لكن إذا كان الأساس الوحيد لهذا القول هو أن الموسيقى تتحرك «على نحو شبيه بكذا» فهذا ليس أساسًا على الإطلاق. ذلك أن الموسيقى ليست تتحرك، وبالتالي، ليست تتحرك «على نحو شبيه بكذا». أو بالأحرى، إنها تتحرك، ولكن بأحد المعاني وحسب، وهو قول غير مفيد كذلك (يمكن القول كذلك إن باتو قد

Schopenhauer, *The Word as Will and Representation*, tr. E. J. F. Payne, New York 1969, vol. 2.

أثبت أن الموسيقى تحاكي ولكن بأحد المعاني، وإنني قد دحضت نظريته هذه بأحد المعاني أيضًا) انبجست هذه الإشكالية تقريبًا في النقاشات التقليدية كلها، وقد عمدت، في جماليات الموسيقى (*The Aesthetics of Music*)، على تطوير نظرية في الإدراك الاستعاري لإرساء الأساسات لنظرية في الفهم الموسيقي. وأفيد من هذه النظرية في الحجة التالية، وقد عاودت النظر فيها، وأدخلت بها تعديلًا طفيفًا في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

إن الصوت مادة الفن الموسيقي، والموسيقى فن الصوت. ثمة فنون أخرى للصوت كالشعر (فن الصوت الفونيمي) وفن المشهد الصوتي (كجزء من تصميم الحدائق والنافورات). يقوم الشعر على نظام قبلي صوتي بوصفه لغة. وتقوم النافورات على الصلة بين الصوت وسياقه الفيزيقي. أما الموسيقى فلا تقوم سواء على النظام اللغوي أو السياق الفيزيقي بل إنها تقوم على نظام يمكن إدراكه في الصوت ذاته بمعزل عن الإشارة إلى سياق أو مواضعات دلالية. الخطوة الأولى لفهم الموسيقى، إذن، هي فهم الأصوات بوصفها موضوعات للإدراك. ذلك ما تناولته في الفصل الثاني.

إن الأصوات، أقول، موضوعات ثانوية (secondary objects)، أي موضوعات تتحدد طبيعتها وصفاتها بالكيفية التي تتبدى بها للمستمع العادي. وهي نتاج اهتزازات فيزيقية، غير أنها ليست تتماهى مع هذه الاهتزازات، ويمكن فهمها بدون الإشارة إلى عللها الفيزيقية. بالإضافة إلى ذلك، إنها «أحداث محضة»، أي أحداث لكن ليست تحدث لأي شيء. إن حادث تصادم سيارة شيء يحدث لسيارة ما، حيث يمكن تمييز حادث السيارة فقط عن طريق تمييز السيارة المصطدمة. أما الأصوات، فعلى النقيض من ذلك، يمكن تمييزها بدون الإشارة إلى أي موضوع يحدثها. وتتجلى تلك السمة على وجه التحديد في الموسيقى، وهي التي قد هيأت

الإطار الذي انبنى على أساسه الفن الموسيقي. ولئن كانت الأصوات أحداثا محضة، ففي وسعنا أن نفصلها عن أسبابها، في الفكر كما التجربة، وأن نخضعها لنظام مستقل تمامًا عن أي نظام فيزيقي في العالم. يحدث هذا، في رأيي، في الخبرة «السماعية» (acousmatic) بالصوت، حينما يركز الناس على الأصوات ذاتها وما يمكن سماعه بها. إن ما يسمعونه، بالتالي، ليس تتابعًا للأصوات وإنما حركة بين النغم، تحكمها علية افتراضية (virtual causality) تكمن في الخط الموسيقي. وحده كائن عاقل –كائن يعي ذاته، وذو قصدية، وقدرة على تمثل العالم– بوسعه أن يخبر الأصوات بتلك الطريقة. تبعا لذلك، وعلى الرغم من أننا نسمع الموسيقى في أغاني الطير، والحيتان، وقردة البونوبو[4] إلا أن هذه الكائنات ليست تسمعها مثلما نسمع. وإني لمعتقد أن ليس ثمة معرفة يمكن تحصيلها عن الموسيقى ودلالتها من خلال دراسة أصوات الحيوانات.

تثير هذه القضية سؤالا هاما على أي حال. ثمة أناس ليست تعني لهم الموسيقى شيئًا، لكنهم يعيشون وسط جماعات من الناس يعزون دورًا هامًّا للموسيقى بالنظر إليهم في مجموعهم. إن التركيب الموسيقي المعين الذي يتلقاه الأطفال يمكن أن يكون نتاج ثقافتهم الخاصة، بيد أن النزوع إلى الموسيقى ثابت عبر-ثقافي. إذن، من المبرر أن نخلص إلى أن الموسيقى، كاللغة، ظاهرة إنسانية تمتاز بالعمومية. وفي هذا يجادل علماء النفس التطوريون بضرورة أن تكون الملكة الموسيقية غريزة للتكيف – سمة اكتسبناها لأنها تعزز من كفائتنا الإنجابية.

لكن كيف تنتفع الجينات الإنسانية من حياة حاملها الموسيقية؟ تقترح المقارنة بأغاني الطير، كأحد عوامل الانجذاب الجنسي، أن الموسيقى ربما

(4) نوع من القردة العليا مهدد بالانقراض. (المترجم)

انبثقت من خلال عملية الانتخاب الجنسي[5]. فربما بواسطة الغناء والرقص استطاع الرجل أن يبرهن على كفائته الإنجابية، وأن يظفر بقلب أنثاه، أو جيناتها على أي حال. أوربما «ترحل» الناس تلقائيا مع أفراد قبيلتهم بواسطة الموسيقى، وعزز بها التعاون الإيثاري فيما بينهم. أو ربما نشأت الموسيقى في الهدهدة – تلك الأغنية التي هي علامة الرابطة بين الأم وطفلها، مما يعزز من فرص نجاته. خذ سمة من سمات الموسيقى، واختزل إياها بحيث لا يمكن تمييزها عن ضوضاء حيوان، ثم أعد صوغها في عبارات داروينية، ثم –يا للعجب!– لديك تفسير وظيفي كامل عن الحياة الموسيقية[6] أما عن الحقائق التي من الصعب أن تستوعبها هذه الوجهة من النظر – من أن النساء أيضًا قد صرن جذابات من خلال موسيقاهن، وأن الموسيقى تطورت بعيدًا عن أي وظيفة بيولوجية، واكتسبت تركيبا معقدا، ومجالا من الإشارة، ومخزونا فنيا متراكما، وازدهرت في داخل الكنيسة والكنيس، وفي قاعة الكونسير، وفي الاستماع الهادئ في المنزل، أو في أي سياق بعيد تمامًا عن دوافعنا الجنسية – كل هذه الحقائق تنحى جانبا بوصفها أكثر هامشية من أن تتضمنها النظرية، بما أن هذه كلها قد اشتقت من غريزة التكيف الأساسية.

لا يلبث علم النفس التطوري الموسيقي أن يصف الموسيقى بأنها صوت منظم من جهة الشدة والزمن – من نوع الصوت الذي قد يحدثه قرد البونوبو أو الغوريلا. وبرغم ذلك، حتى إذا ثبت صحة القول إن الموسيقى

---

(5) انظر:

Geoffrey Miller, 'Evolution of human music through sexual selection', in Nils Wallin et al., *The Origins of Music*, Cambridge, Mass. 2000.

(6) وقد سخر ديفيد ستوف (David Stove) من هذه العملية التي ترد الظاهرة قيد التفسير إلى مصطلحات يؤثرها المفسر عما عداها في:

Darwinian Fairy Tales, New York 2002.

كما نعرفها قد نشأت عن تلك الأصوات بمرور الزمن إلا أنها في الواقع لا يمكن أن ترد إليها، كما لا يمكن رد اللغة إلى صياحات التنبيه والتزاوج عند قبائل الإنسان القديم. ثمة هوة ميتافيزيقية – «نقلة من الكم إلى الكيف»، على حد تعبير هيجل، تفصل التنظيم الموسيقي عن الأصوات المتتابعة. كما أن اعتراض تشومسكي على وجهة النظر التي تقول إن اللغة غريزة للتكيف تطورت تدريجيا ينطبق بالمثل على الموسيقى؛ ذلك أن مسألة التنظيم الدلالي مسألة الكل أو لا شيء، فإما أن يحوزه مخزون من الأصوات أو يعدمه، لهذا فإن المحاولات التي تسعى نحو تمييز «لغات بدائية» بها جزء من النظام الدلالي، وليس النظام بأكمله، محكومة بالفشل[7] بالمثل فإن المحاولات التي تسعى إلى تمييز موسيقى بدائية في أغاني قردة البابون، وطيور العندليب، ستؤدي دومًا إلى وصف مضلل للظاهرة. إنما توجد الموسيقى حينما يخلق نظام إيقاعي أو لحني أو هارموني عن قصد، وعندما يستمع إلى ذلك النظام بوعي، والمخلوقات التي تستعمل اللغة، الواعون بذواتهم، فيما أزعم، وحدهم القادرون على تنظيم الأصوات بهذه الطريقة، سواء في النطق بها أو إدراكها: بوسعنا سماع موسيقى في أغنية طير، لكنها موسيقى لم يسمعها طائر قط.

---

(7) انظر بالأخص:

Language and Mind, New York 1968, p. 62

حيث توصف اللغة بأنها «مثال على الانبثاق الحقيقي – أي ظهور ظاهرة مختلفة نوعيا في مرحلة معينة من تعقيد النظام» وقد تعرض تشومسكي في ذلك إلى انتقادات. انظر على سبيل المثال:

John Maynard Smith and Eörs Szathmáry, *The Major Transitions in Evolution*, Oxford and New York 1995, pp. 303–8.

إلا أنه يبدو لي أن حجج أولئك الكتاب تجانب المسألة، أعني مسألة أن انبثاق اللغة يتضمن نقلة من محمول أنطولوجي إلى آخر – كبزوغ وجه من مجموعة نقاط بإضافة النقطة الأخيرة. قطعًا، إن السيرورة هي سيرورة تغير تدريجي: ولكنه تغير يفضي إلى انبثاق نظام جديد من الخبرة، وإلى نوع جديد من التفسير. انظر:

Roger Scruton, 'Confronting biology', in Craig Titus, ed., *Philosophical Psychology: Psychology, Emotions and Freedom*, Arlington, Va. 2009.

بناء على ذلك، على الرغم من أن الموسيقى ربما تكون قد انبثقت عن التكيف التطوري، إلا أنها لا تفسر بالإشارة إلى وظيفتها الوراثية المفترضة. ذلك أن الموسيقى ترجع إلى نظام آخر من الخبرة، وإطار تفسيري آخر غير نداءات الحيوانات. لا بد من فهمها من منظور الحياة السارية فيها – حياة لا يدركها غير كائن عاقل بوسعه تنظيم الأصوات وفق استعارات مكانية تنقلها من كونها أحداثا خاملة إلى أفعال، تربطها سببية افتراضية في فضاء متخيل خاص بها – تلك هي الأطروحة التي أقول بها.

إن الأصوات المسموعة كموسيقى، أقول، تسمع مجردة عن أسبابها الطبيعية وآثارها، وهي مجمعة بطريقة أخرى، كأجزاء في فضاء رمزي خاص بها. تسمع هذه الأصوات كنغم، والنغم تدفعه حركة متصلة في فضاء أحادي البعد؛ وإني أصف هذه الخبرة «السمعية»، باعتبارها خبرة محورية في الفهم الموسيقي: حتى إذا كنا نعي أن الموسيقى أداء، وأننا في سماعها هكذا إنما نسمع أفعالا حقيقية لأناس فعليين يبذلون أنفسهم في الأصوات التي ينتجونها، فإن ذلك الإدراك لا بد أن يطبع في الحركة الموسيقية حتى تصير دالّة موسيقيًا. حينما يجهد عازف فيولينة في أداء شاكون[8] باخ العظيم في مقام ري الصغير فإن جهده ليس موضوع تقديرنا الجمالي وإنما التراث الذي يقف خلف ذلك الجهد في عالم النغم الافتراضي.

كان ذلك النهج في جماليات الموسيقى موضع خلاف، فقد عارضه البعض –أبرزهم في ذلك أندي هاملتون[9] (Andy Hamilton)– على اعتبار أن ذلك لا يولي أهمية كافية للكيفية التي يشارك بها واقع الأصوات المادي في تكوين خبرتنا عند سماعها كموسيقى؛ ويقال إن الخبرة السمعية لا تقدم

(8) الشاكون (chaconne) هو رقصة قديمة ثلاثية الميزان وتسمية تطلق الآن على التنويعات المتصلة التي تكتب على لحن منخفض. (المترجم)

(9) Aesthetics and Music, London 2007.

تفسيرا للطابع الصوتي (timbre). كما أنها تولي اهتماما ضئيلا بالدور الذي يلعبه المؤدون، وأفعالهم الفيزيقية، أو الطرائق التي ندرك بها الموضع المادي للأصوات إذا أردنا سماع إمكاناتها الموسيقية الكاملة. ولكي نفهم الموسيقى بالكامل علينا، فيما يقول هاملتون، أن نخبر الأصوات سمعيا، أي من جهة العلية الافتراضية التي تحكم الخط اللحني والإيقاعي، وصوتيا، أي من جهة مكانها وعلتها الفيزيقيين. فلم يعد القول بإمكان فهم العمل الموسيقي من جهة حركته الافتراضية التي يتضمنها وحدها وبمعزل عن الإشارة إلى «تجسده» الفيزيقي في تسلسل من الأصوات أصدق من القول بإمكان فهم لوحة لفان جوخ كصورة مجازية وبمعزل عن الإشارة إلى ضربات الفرشاة التي تؤلفها، وتطبع على سطحها الظاهر آثار فعل إنسان.

صحيح أن الصفات الصوتية للأصوات التي نسمع عبرها النغم المنظم للخط الموسيقي هي بالتأكيد ذات صلة بخبرتنا بها، كما تكون ضربات الفرشاة ذات صلة بخبرتنا بصورة فنية؛ فإذا رأى أحد صورة في تصوير لفان غوخ لكنه غفل عن ضربات الفرشاة، والطريقة التي تتألّف بها الصورة من هذه الضربات، فقد فاته شيء في غاية الأهمية. لكن قارن بين من يرى ضربات الفرشاة وحدها ولا يرى صورة، ومن يرى الصورة المجازية وحدها بدون هذه الضربات: إن الشخص الأول لا يفهم في الواقع ما يرى، بقطع النظر عن موقفه الجمالي منه، بينما الثاني يرى مجازيا، وبالتالي فإنه يرى بضرب من الفهم يستهدفه الوسيط الفني. وبصورة مماثلة، فإن شخصًا يسمع الصفات الصوتية للصوت فحسب –مثل وضعه، ودرجة شدته، وأسبابه وآثاره الفيزيقية– إلا أنه أصم فيما يخص العلية الافتراضية التي تعمل في الخط الموسيقي إذا قارناه بشخص آخر يفتنه الخط الموسيقي لكنه لا يملك أدنى فكرة عن مصدر هذه الأصوات، أو كيفية إنتاجها، سنخلص إلى أن الشخص الثاني يسمع موسيقى (حتى لو فاته شيء كذلك) في حين أن

الأول لا يسمع. تتضمن هذه الاعتبارات القول بمركزية الخبرة السمعية في فهم الموسيقى. وإني أرى أن من المحال بناء نظرية حقيقية في الموسيقى إلا بالبدء بهذه المركزية.

وقد قيل، في هذا الصدد، إن التوكيد على ما نسمع يورد سياقا ثقافيا، وأن هذا السياق ليس، بأي حال من الأحوال، الشرط الكلي الذي تنتج بموجبه الموسيقى وتتذوق. إنما عند لحظة تاريخية معينة انبجست في المجتمع الأوروبي عادة الاستماع المنظم، وتأسست الحفلات الموسيقية العامة والخاصة كأثر جانبي لهذه العادة. بتعبير آخر، ثمة لحظة تاريخية ركن عندها الجمهور إلى الصمت؛ وقد خلعت على الموسيقى منذ ذلك الحين دلالة جديدة بوصفها فعلا جليلا من أفعال التواصل يحدث في فضاء مغاير عن فضاء الحياة اليومية؛ وبعد أن كانت شيئًا لاحقًا بالرقص أو الغناء، صارت الموسيقى في المقدمة، وأصبحت محط انتباه لذاتها، صارت «حضورًا حقيقيًا» أمام الجمع الصموت. ومع هذا التحول طرأ تحول آخر، فقد تحولت بؤرة الانتباه من المؤدي إلى المؤلف الموسيقي، ومن الأغاني والرقصات المرتجلة إلى الأعمال الموسيقية الثابتة؛ ولهذا كان ظهور «مفهوم العمل الموسيقي» مميزا لـ«فن الموسيقى الغربية»[10] ثمة ثقافات أخرى تنظر إلى الموسيقى باعتبارها أداء ارتجاليا يدور حول مادة متكررة، لكنه أداء غير منظم في أعمال موسيقية متميزة، وبالطبع ليست أعمالا موسيقية تسمع كأفعال تواصلية فريدة بين المؤلف وجمهوره من المستمعين. أن

(10) انظر:
Charles Rosen, Review of the *New Grove Dictionary of Music*, reprinted in *Critical Entertainments*, Cambridge, Mass. 2000; Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music*, tr. W. Austin, Cambridge 1982, and *The Idea of Absolute Music*, tr. R. Lustig, Chicago 1989; Edward Saïd, *Musical Elaborations*, London 1991; Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford 1992.

نقصر انتباهنا على الأعمال الموسيقية لا يعني أن نخفق في رؤية التصور المشترك للموسيقى في التقاليد الموسيقية كلها وحسب، بل إننا كذلك نشوه موسيقى التقاليد التي تفتقر إلى ذلك المفهوم [مفهوم العمل الموسيقي]، أو تعتبره هامشيا[11]، ومن ثم نبالغ في تقدير تراثنا الموسيقي –أو ذلك الجزء من تراثنا الذي يعاصر الحركة الرومانتيكية وما بعدها– كما أننا سنضلل أنفسنا إذا اعتقدنا بأن تطبيقًا موسيقيًا عابرًا يمثل ماهية الموسيقى في صورها كافة.

تفسح هذه الحجة المجال لنوع معين من الانصراف السياسي عن جماليات الموسيقى؛ إذ يقال إننا إذا رفعنا الخبرة الموسيقية داخل الكونسير إلى منزلة الأنموذج في التذوق الموسيقي، ومن العمل الموسيقي إلى منزلة الموضوع الموسيقي الأمثل، فإننا بذلك نسبغ نوعًا من الضرورة على ثقافة الاستماع، جاعلين ما هو عابر ومختلف عليه بطبيعته، دائمًا ومنيعًا، وهذه ليست بفلسفة، لكن «أيديولوجيا». إننا حينما نمنح «امتيازا» للخبرة الموسيقية داخل قاعة الكونسير فإننا بذلك نصطنع مواقف «برجوازية» في نسيج الموسيقى ذاتها، وبالتالي نحصنها من النقد، وهو نقد ضروري الآن أكثر من أي وقت مضى بما أن معظم الموسيقى يقع خارج قاعة الكونسير.

يمكن أن يتذرع المدافع عن الموسيقى الشعبية بذلك القول ضد التقليد الكلاسيكي، أو المناصر لـ«إعادة الإنتاج الآلي» ضد من ينتصر لتقاليد الأداء الموسيقي، أو الإثنوموسيقولوجي ضد المدافع عن «فن الموسيقى الغربية»، أو المؤمن بالأغنية والرقصة والارتجال ضد الحضور في قاعة الكونسير؛ تتبنى هذه الحجة في صورها كافة أفكار حركة أساسية في النقد الماركسي الثقافي

(11) انظر:

Lydia Goehr, 'Being true to the work', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989.

وتتلائم معها. ذلك النقد الذي يكشف عن كل فكر غير مستحب بوصفه «أيديولوجيا». وتشارك هذه الحركة مع نقيض تلك الانتقادات حول ثقافة الاستماع من نواح أخرى: أعني دفاع أدورنو الراديكالي عن الموسيقى اللاتونالية (atonal music) ضد نتاجات النظام التونالي «الأيديولوجية».

إننا نعني، في تقديم نظرية في الموسيقى، بخبرة إنسانية معينة والاهتمامات التي تتولد عنها. هذه الخبرة هي إحدى نواحي عقلانيتنا؛ يمكن أن تتعلم، وتخضع إلى سيطرة واعية، وتهذب، ويمكن أن تلحق بالدين، وأغراض أخلاقية واجتماعية. إنها تكون، إذن، عرضة للتقلبات الثقافية، كما أن الاهتمامات المتولدة عنها تختلف من مكان إلى آخر. ثمة موسيقى مرتجلة، وكذلك موسيقى مدونة ولا يطولها تغير. ثمة موسيقى للرقص والمشي، وموسيقى للاستماع، والتعبد، و«موسيقى أثناء عملك». ثمة تقاليد موسيقية مثل تقليدنا الموسيقي، حيث ظهر العمل الموسيقي الذي يمكن تكراره باعتباره مهما للغاية، وقد مكن نظامها التدويني المتطور الناس من التأليف بدون الأداء، وأن يتركوا سجلًا دائمًا لأعمالهم. وثمة تقاليد، كالتقليد الهندي، فيه تحفظ الألحان واستطراداتها، لكن نظامه التدويني بسيط، وغير مكتمل.

ولا يعني هذا أن الموسيقى الهندية الكلاسيكية تخلو من «الأعمال الموسيقية». ثمة الكثير منها، بيد أنها لا تميز من خلال المدونات الموسيقية؛ فالراجا (raga) الهندية تتألّف من أربعة عناصر: مقام موسيقي، دائرة إيقاعية أو تالا (*tâla*)[12]، وهي التي تعزو القيم الزمنية للنغمات المتتابعة، ولحن يشغل دورة كاملة، وسلسلة من التقصيرات (diminutions)[13] أو

(12) التالا هي أسلوب إيقاعي مميز للموسيقى الهندية. يقوم على نموذج قد يمتد إلى ستة عشر حقلًا، أو مازورة. ويُكوّن هذا النموذج الإطار العام لأداء المقطوعة الموسيقية. (المترجم)

(13) التنقيص (أو التقصير) (diminution) يعني التصغير النسبي للقيم الزمنية لنوتات اللحن. =

الراجينات (*raginas*) تشتق من الجمل اللحنية الأساسية في العمل. ولم يكن التدوين التقليدي كافيًا أبدًا ليشمل المنتج النهائي، الذي قد يستمر أداؤه حتى ساعة أو أكثر، وقد تطلب ذلك من الموسيقيين التقليديين اجتهادات عظيمة للتذكر – ما كانت لتتحقق لولا استيعاب الراجا في طقوس العبادة الدينية، والالتزام الديني لأولئك الموسيقيين.

مع ذلك، على الرغم من أن الراجا لم تدون بدقة إلا أنها بقيت أعمالا مفردة، استمر بعضها عدة قرون، وقد تحققت بالطبع في أداءات متعارضة لكنها، كالأعمال الموسيقية في تقليدنا، تؤسس ثقافة في الاستماع. وعلى الرغم من أن معظم هذه الأعمال مجهولة المؤلف، إلا أن عددًا منها ينسب إلى مؤلفين بعينهم كتياجارجا (Tyâgarâja) (1767–1847) الذي نظر إلى أعماله، التي حفظها تلامذته وأتباعه، بعين الإجلال لا بوصفها موضوعات موسيقية طريفة فحسب، وإنما بوصفها إبداعات روح طريف[14]

عندما قامت المحاولات الأولى من أجل تدوين بعض أعمال الراجا وفق نظام التدوين الغربي كانت هذه وقتئذ على وشك الضياع، وعلى أي حال، أسست مؤتمرات الهند الموسيقية في عام 1916 من أجل إنقاذ التراث الكلاسيكي وحفظه. لهذه الحلقة من تاريخ الموسيقى أهمية كبرى في توضيح الصلة الداخلية بين الذاكرة وبين البنية الموسيقية؛ تتطلب البنيات

= ويقابله «الزيادة» (augmentation). (المترجم)

(14) وردت بعض أعمال تياجارجا (في صورة غير ناضجة) في أطروحة إثيل روزنتال (Ethel Rosenthal) الرائعة قصة الموسيقى الهندية وآلاتها (*The Story of Indian Music and its Instruments*)، لندن 1929، الفصل الرابع: يحتوي هذا الكتاب أيضًا على مقال السير وليام جونز المتبصر «في مقامات الهندوس الموسيقية» المكتوب عام 1784 ولم ينشر حتى 1799 في **تعاملات المجتمع الأسيوي والبنغال**. تجدر الإشارة إلى أن ذلك العمل يشير إلى أن الثقافة الهندية اليوم تدين بالكثير للهنود البريطانيين، وحماسهم للأشياء «الأخرى» غير أنفسهم. (وهو في ذلك يستبق إدوارد سعيد وغيره).

الموسيقية المركبة بذل جهود جهيدة لاستعادتها، وسيصعب (أو سيكون ضربا من المحال) حفظ الأسلوب اللحني الهندي بمعزل عن الالتزام الديني وحالة التأمل العقلي التي يثيرها.

إن فقدان الذاكرة الجماعي الذي هدد بقاء الموسيقى الكلاسيكية الهندية قد هدد كذلك بقاء الإنشاد البسيط [15](plainchant) [في التقليد الغربي]، ولم يكن ثمة اتفاق حقيقي حول كيفية قراءة مخطوطات العصر الوسيط حتى عمل الأب بروسبر جيرانجر (Prosper Guéranger) وجماعته من الرهبان في دير سوليم (Solesmes) خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر؛ وهنا أيضًا هبت جماعات الرهبنة البندكتية لا لإنقاذ تراث من الأداء فحسب، وإنما لإنقاذ الأعمال الموسيقية التي ما زالت تؤدى فيه بفضل الدراسات الحديثة. وفي موسيقى الجاز أيضًا تصور عن العمل الموسيقي، حتى ولو كان في الأغلب نقطة بدء لسلسلة من الارتجالات: إن النموذج لموسيقى الجاز –الذي ترد فيه أغنية دورية إلى لحن وتسلسل تآلفي (chord sequence)، وتدون في ورقة رئيسية– ما زال عملًا موسيقيًّا برغم أن من الممكن أداءه بطرائق شتى مختلفة.

ينبغي علينا إذن أن نرتاب بدرجة ما من أولئك الذين يستبعدون مفهوم العمل الموسيقي بوصفه تصورا عابرا وفرضا عرضيا بطريقة ما على تيار الإلهام الموسيقي اللامتناهي[16]؛ من الثابت أن وضعية المؤلِّف قد تبدّلت على مر العصور، وأن مشارب الموسيقيين قد تنوعت، وأنه في سابق العهد

(15) الإنشاد البسيط (plain chant) هو نوع من الغناء الكنسي المفرد، غير الموزون بميزان موسيقي، وقد شاع في العصور الوسطى، ولا يزال قائما في الكنيسة الكاثوليكية. (المترجم)

(16) ثمة ملاحظات أخرى ذات صلة قدمها بعض المساهمين في:
Michael Talbot, ed., The Musical Work: Reality or Invention?, Liverpool 2000;
انظر بالأخص إسهام راينهارد شتروم (Reinhard Strohm).

كان الاهتمام بالمؤدي أكثر من المؤلف، فلم يميز بين الاثنين في أغلب الأحيان وعلى الرغم من ذلك، حتى لو صح أن التقاليد الموسيقية الأخرى إما قد همشت مفهوم العمل الموسيقي أو خلت من كل تصور عنه، إلا أن التمييز بين العمل والأداء قد تمخض تلقائيا من خلال ممارسة الاستماع؛ ثمة خبرة فريدة تتلخص في القول: «أعده مجددا» وهي خبرة أساسية بالنسبة إلى التنظيم الموسيقي؛ فليس ثمة ارتجال ذو معنى بمعزل عن هذه الخبرة، كما أن خروج الأعمال الموسيقية من رحم تقليد الأداء التلقائي هو بالضبط ما ينبغي توقعه عندما يستمع الناس، وبالتالي يميزون ما يسمعون بوصفه «الشيء ذاته مجددا»؛ فالقول: «اعزفه مجددا» هو علامة المتعة السمعية، وهي ليست تقتصر بأي حال من الأحوال على «فن الموسيقى الغربي» أو ثقافة الكونسير.

لهذا، فقد عرفت التقاليد الموسيقية كلها تقريبًا الألحان، وسمتها باسم الأغنية التي تتغنى بها، ودون كثير منها أعمالا موسيقية كلاسيكية؛ ربما كان التدوين في تلك التقاليد الموسيقية (مثل تدوينات الراجا الهندية، وكثير من الموسيقى الكلاسيكية الصينية) أكثر إبهامًا مما سيسفر التقليد الكلاسيكي الغربي. لكن في التقاليد كلها، بما فيها تقليدنا [الغربي] فإن التدوين لا يحتم الأداء بدقة، ولا يميز الأعمال الموسيقية إلا حينما تقرأ في سياق تقليد أدائي: إن كثيرًا من كلاسيكيات «الباروك» ومعظم كانتاتات باخ مدون بباص مرقوم[17] (figured bass)، فهو يترك للاعبي الآلات حرية عزف الأصوات المصاحبة بأنفسهم. على الرغم من ذلك إلا أننا نحب هذه الأعمال ونقدرها بوصفها أعمالا موسيقية، ونميز التمييز ذاته بين العمل والأداء الموسيقي،

(17) الباص المرقوم هو لحن مصاحب لمؤد أو أكثر. يظهر في صوت الباص على هيئة مجموعة رأسية من الأعداد والرموز التي توضح مكونات التآلفات الهارمونية وأوضاعها. ليهتدي بها العازف عند تحقيقه لهذه المصاحبة. ويستخدم الباص المرقوم حاليا في تدريب طلبة الموسيقى على الكتابة الهارمونية. (المترجم)

مثلما نفعل في حال قصيدة سيمفونية لشتراوس، أو أغنية لشوبرت، وندرس المصادر بغية معرفة أفضل كيفية لنؤلف بها الأقسام الوسطى من العمل.

حينما يكون مرتجل المؤدي مكونا أساسيا في ما يتذوقه الجمهور، فإن العمل الموسيقي يكتسب بذلك طابعا آخر بالتأكيد – وتضحي الموسيقى ذاتها مجرد قالب لتخريجها؛ ومنذ اختراع التسجيل، وإعادة الإنتاج الضخمة المصاحبة لذلك، أمكن للأداءات المفردة أن تكتسب نوعًا من الخلود والطابع المتعالي الذي يمكن مقارنته بالروائع الكلاسيكية. وبالتالي ينبجس نوع جديد من العمل الموسيقي – العمل المؤلف كقالب للارتجال، إذ إن من المحتمل ألا يبلغ غير عدد قليل من تسجيلاته منزلة العمل الكلاسيكي. مثال واضح على ذلك هو أغنية «*Round Midnight*» لثالونيوس منك (Thelonious Monk) التي حازت تقديرا بحق بسبب تتابعها الهارموني المضبوط، ولحنها الحزين، لكنها توجد في أداءات لا حصر لها، بعضها من أداء منك على البيانو، والآخر من أداء رباعي منك، أو موسيقيين آخرين باستعمال آلات أخرى، وكلها يختلف من جميع النواحي التي يهيئها تقليد موسيقى الجاز ويشجع عليها. والنسخ الموجودة من «*Round Midnight*» بعضها فقط يبلغ قمة أو عمق المشاعر الكئيبة التي توسلها منك من البيانو، ولكل مستمع نسخته المفضلة منها. على الرغم من ذلك إلا أن ثمة عملًا موسيقيًّا يدعى «*Round Midnight*» ويطبق مفهوم العمل الموسيقي كذلك في مثل هذه الحالة كما يطبق في حال سيمفونية لموتسارت؛ إلا أن في حالة الأغنية فإنه ثمة الكثير تحت تصرف المؤدي بالمقارنة مع سيمفونية لموتسارت، ويتطلب الأمر موهبة تضارع موهبة المؤلف لكي يكون الأداء ناجحا حقا[18]

(18) وقد ذهب بيتر كيفي إلى أبعد من ذلك حينما قال إن كل أداء موسيقي. في التقاليد الموسيقية =

بالتالي، يجدر بنا أن نميز الأعمال الموسيقية التي تعمل كقالب (مثل كلاسيكيات موسيقى الجاز، والراجا الهندية الكلاسيكية) عن الأعمال الموسيقية «الممتلئة»، كالتي نجدها في تقليد الكونسير الغربي. تنبجس أسئلة أنطولوجيا الموسيقى من ذلك التميز – وهي أسئلة ذات طبيعة اسكولائية في مجملها كمثل أولئك الأمريكيين الذين يعملون في مجال جماليات الموسيقى[19] بيد أنها منقطعة الصلة، كما يتراءى لي، سواء بمركزية مفهوم العمل الموسيقي، أو ثقافة الاستماع. كان الجاز منذ نشأته جزءًا من ثقافة الاستماع مثلما كان التقليد السيمفوني في الماضي. أما عن الراجا الهندية فإن غايتها النهائية هي أن تسمع بنوع من الانتباه الجذل، الذي يتطلب إتقانه سنوات من الإعداد، ولا يمكن فصلها تمامًا عن تقليد التأمل والتعبد.

في الواقع، حتى إذا كان ثمة أسباب إثنية معقولة للقول بأن الموسيقى قد نشأت في الرقص والأغنية، إلا أن الاستماع، كما أزعم، يقع في صميم الثقافات الموسيقية كلها؛ فليس بوسعك الغناء أو الرقص ما لم تسمع الموسيقى التي تغنيها أو ترقص على أنغامها. ربما كان الاستماع في صمت مطبق قد عرف طريقه إلى تراث الأذواق الموسيقية متأخرا. لكنه، لهذا

= كافة. هو عمل فني بذاته، باستقلال عن العمل الفني المؤدى. انظر:
'*Ars Perfecta*: Towards perfection in musical performance', in *Music, Language and Cognition*, Oxford 2007.

(19) انظر، على سبيل المثال، الخلافات حول ماهية الأعمال الموسيقية، أهي أنواع، أم كليات، أم بنيات صوتية، أم إنها بنيات صوتية يخصصها فرد في آن واحد، أم فئات طيعة يخصصها التدوين الموسيقي.. إلخ:
Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Oxford 1969, Chapters 4 and 5, and Jerrold Levinson, 'What a musical work is', in Music, *Art and Metaphysics*, Ithaca NY, 1990.
وقد ناقشت هذه النظريات في الفصل الرابع من جماليات الموسيقى، حيث ذهبت إلى أن كل هؤلاء يصنعون من الحبة قبة.

السبب بالضبط، قد يزودنا بظروف معملية، إذا جاز القول، يمكننا من خلالها دراسة ما يجري عندما تسمع كائنات عاقلة الصوت بوصفه موسيقى. ذلك هو في الواقع مناط الخلاف، وإني لم أجد في كتابات أولئك المدافعين عن «موسيقات أخرى»، أو الذين يستبعدون تقليد الموسيقى الكلاسيكية الغربية باعتباره هرطقة، شيئًا لإقناعي بأنني مخطئ.

لكن ذلك يثير مسألة في غاية الأهمية، أعني مسألة التونالية (tonality). في جماليات الموسيقى دافعت عن الموسيقى التونالية، لا بوصفها الكيفية الوحيدة التي يمكن أن تنظم وفقا لها الموسيقى، بل بوصفها مثال التنظيم الموسيقي الأعلى. ولست أقصد من تلك النظرة إلى التونالية استبعاد موسيقى الوضع (modal (music [20]، أو القول باستحالة الموسيقى اللاتونالية؛ ما أقول إنه إذا كانت الموسيقى اللاتونالية تأمل في تحقيق غايات الموسيقى التونالية فإنه ينبغي إذن أن تتحرك بطريقة مماثلة، وأن تكشف عن حوار موسيقي مسموع يتخذ في حركته اتجاها مدركا. وقد حاولت، بالإضافة إلى ذلك، أن أبين أن التجارب اللاتونالية الناجحة إنما تعيد خلق ألحان وهارمونيات شبه تونالية (quasi-tonal) (غالبا في خروج سافر على النظرية التي يفترض أنها تلهمها[21]) تتحرك نحو نقاط محددة القفلة يمكن فهمها بحسب رنينها الصوتي النغمي [التونالي]. بيد أنني أعترف صراحة بأن نقاشي للمسألة كان غير مكتمل، وجعل الكثير من القراء يتساءلون عن الصلة الدقيقة بين النظام التونالي، والخبرة السمعية التي أعدها بمنزلة القلب من الفهم الموسيقي.

---

(20) هي موسيقى العصور الوسطى الغربية –أي قبل اشتقاق السلمين الموسيقيين الكبير (major) والصغير (minor)– المؤلفة على مقامات الكنيسة المستمدة في الأصل من المقامات الإغريقية القديمة تبعا للنظام الفيثاغوري. (المترجم)

(21) يقصد الكاتب نظرية التأليف الموسيقي اللاتونالي. (المترجم)

ثمة طريقة في إثبات أولوية التونالية، وهي في رأيي إنما تصل إلى مطلوبها بأن تضعه مسبقًا بسهولة: إنه الإثبات المبني على التوافق «الطبيعي» [الهارموني] – وهو إثبات يضرب بأطنابه في الصوفية الفيثاغورية، وأيدته دراسات هيلمهولتس[22] في السلسلة التوافقية الهارمونية (overtone series) أعظم تأييد: فحينما يقرع وتر أو يهتز عمود من الهواء –كما يحدث في الآلات الموسيقية التي نعهدها– تنتج اهتزازات ثانوية، تكون تردداتها أعدادا صحيحة مضروبة في تردد النغمة الأساسية. كلما ارتفعت السلسلة التوافقية تخفت تلك الاهتزازات أكثر، وكقاعدة عامة، ليس من الممكن، حتى بالنسبة إلى الأذن المدربة، الإحساس إلا بأول أربع نغمات فحسب [23] برغم ذلك، إلا أن هذه النغمات الأربع إنما تفصح عن نغمات التآلف الثلاثي الكبير (major triad) مبني على النغمة الأساسية[24]؛ إن نظرية النغمات

(22) هرمان فون هيلمهولتس (Hermann von Helmholtz) عالم فيزياء له دراسات علمية هامة في فيزياء الصوت، وفسيولوجيا السمع والرؤية عند الإنسان. بيد أن أبحاثه، نظرًا لأنها علمية تجريبية، اكتسبت طابعا رديا أو اختزاليا (reductionist). فقد كان هيلمهولتس ذا نزعة طبيعانية متطرفة، فهو يرد الموسيقى إلى الصوت، والصوت إلى الاهتزازات الفيزيقية. وهنا انبرى النقاد والفلاسفة في القرن التاسع عشر للرد على هذه الأطروحة العلمية البحتة. كان أبرزهم الهنغاري والناقد الموسيقي المعروف إدوارد هانزلك. (ولا غرو، إذ إن مواقف هانزلك في فلسفة الموسيقى تناقض السردية العلمية الردية تمامًا. وسوف يتعرض الكاتب إلى نقد النزعة الفيزيقية الردية في الفصل القادم). (المترجم)

(23) حينما يقرع وتر، ينتج عن ذلك ما يعرف رياضيًا بالسلسلة الهارمونية أو التوافقية (harmonic series). وهي سلسلة تبدأ من الواحد الصحيح على هذا المنوال: $1 + ½ + ⅓ + ¼$ إلخ. وفي حساب التفاضل والتكامل تعرف هذه السلسلة بأنها سلسلة متباعدة (Divergent series). أي إنها رياضيًا تمتد إلى غير نهاية (ad infinitum). (المترجم)

(24) ذلك أن النغمات الثلاث في بداية السلسلة الهارمونية البادنة من نغمة الأساس إنما تؤلف معا تآلفًا ثلاثيًا كبيرًا (major triad): هذا يعني أنه حتى الخامسة التامة (perfect fifth) تظهر كذلك في نطاق النغمات المسموعة أول السلسلة الهارمونية. مما يشير إلى العلاقة القوية بين النغمة الأولى والخامسة. وهي علاقة شديدة الأهمية في نظرية الموسيقى ومن الأصول التي يقوم عليها فن الموسيقى الغربية. وعادة ما يحتج بذلك في إثبات «طبيعية» النظام التونالي الغربي كما يشير الكاتب. (المترجم)

التوافقية، والنبر، والنغمات دون التوافقية (undertones)[25] يمكن تطويرها لكي تقدم ما يشبه علما فيزيائيا كاملا للهارموني «الطبيعي»[26]، كما أن حقيقة أن ذلك يتطابق في نقاط عدة مع قواعد التآلف الغربي اعتبرت برهانا، في بعض الأحيان، على أن نظام الثلاثيات[27] (triads) هو نظام للهارموني «الطبيعي» باستقلال عن المواضعة الموسيقية. حتى إن التقاليد الموسيقية التي تتجنب التآلفات الثلاثية تميز كلا من المسافتين [البعدين]، الرابعة والخامسة من الديوان [الأوكتاف]، بوصفهما يحددان الفضاء الذي تتحرك فيه النغمات الموسيقية. وما من ثقافة موسيقية اطلعت عليها إلا وتنظر إلى الديوان بوصفه مكافئا لنغمته الأساسية [القرار]، كما أن جل التقاليد الموسيقية يعترف بالدرجة الخامسة [الدومينانت] بوصفها مقرا شبه مستقر من السلم الموسيقي[28]، وتعتبرها مصاحبة هارمونية مستقرة.

ثمة طريق آخر مذهل ومثمر بالقدر ذاته إلى فكرة موسيقى طبيعية، يمر ذلك الطريق عبر اللحن بدلًا من الهارموني: إن مسافة[29] الخامسة عندما

(25) هي مقلوب المسافات أو الأبعاد (intervals) بين نغمات السلسلة التوافقية (overtones): فبينما تقوم السلسلة التوافقية على الضرب الرياضي للترددات، تستند النغمات دون التوافقية إلى عملية القسمة. وقد كان من الشائع أن هذه السلسلة ليست موجودة في الطبيعة ولا يمكن إنتاجها فيزيائيا على عكس السلسلة التوافقية. إلا أن لاعبة الكمان اليابانية ماري كيمورا (Mari Kimura) استطاعت أن تنتج ترددات دون توافقية من خلال اصطناعها تكنيكات معينة للعزف على الكمان. (المترجم)

(26) انظر:

Hermann von Helmholtz, *On the Sensation of Tone*, tr. Alexander J. Ellis, London 1885.

(27) يقصد الكاتب نظام التآلفات الثلاثية: في نظرية الهارموني يمكن بناء تآلفات (أكوردات) ثلاثية ورباعية وخماسية وأكثر. وعدد التآلفات الممكنة بمختلف التوليفات بين الأنغام وبعضها لا نهاية له. ويستند تقليد الموسيقى الكلاسيكية الغربية في أغلب أعماله على التآلفات الثلاثية. وهي التي كتب بها أعظم الروائع في هذا الفن منذ هايدن وموتسارت وبيتهوفن ومن جاءوا بعدهم. (المترجم)

(28) السلم الموسيقي هو تجميع لتدرج نغمي من الغلظة إلى الحدة تبعا لتنظيم معين. وهو يحتوي على سبع نغمات أساسية وخمس إضافية. ويسمى كل تجميع باسم نغمة بدايته. (المترجم)

(29) المسافة (interval) هي المسافة المحصورة بين نغمتين، وتحسب تبعا لعدد نغمات السلم =

تقلب تعطي رابعة: من هاتين المسافتين وبطرح إحداهما من الأخرى فإننا نبني المسافة الثانية الكبيرة (major second). هب أننا أتينا بعد ذلك، في نطاق الديوان، بكل تلك النغمات التي ليست غير مسافات ثانية كبيرة منعزلة، والتي تتعلق بنغمات أخرى بوصفها مسافتها الخامسة أو الرابعة من الديوان، فسينتج عن ذلك السلم الخماسي (pentatonic scale). وهو سلم لا يعطي للأذن إحساسا بمسافة نصف النغمة (semitone)[30] أو مسافة التريتون (tritone)[31]، ذلك أن نغماته كلها مؤتلفة مع النغمات المجاورة. وجد الإثنوموسيقولوجيون أن ذلك السلم الموسيقي يوجد تقريبًا في كل مكان بوصفه المورد اللحني الأساس؛ فقد عرفه الكلتيون في أغانيهم الفولكلورية، كما نجده في روحانيات النيجرو[32]، وفي موسيقى الأستراليين الأصليين، وفي أناشيد المعابد في بورما، وفي موسيقى الريف الصيني القديم. مرة أخرى ترانا نصل، إذن، إلى موسيقى «طبيعية»، وهي تفي بالمسافات التي نعهدها في تقليدنا التونالي.



مثال 1

ليس المرء بحاجة إلى كثير من التأمل ليدرك أن ذلك البحث عن موسيقى طبيعية هو مضمار للتصادم بالفعل؛ إن أهم النغمات بعد النغمة الأولى

= الموسيقي المحصورة بينهما. (المترجم)

(30) المسافة بين النغمة دو C ودو دييز #C، على سبيل المثال، مسافة نصف نغمة، لكن المسافة بين دو C وري D مسافة نغمة كاملة. (المترجم)

(31) التريتون (tritone) مسافة لحنية أو هارمونية تحصر بين حديها ثلاث نغمات صوتية كاملة، كالمسافة بين فا وسي في السلم الموسيقي. (المترجم)

(32) الروحانيات (spirituals) هي الأغاني أو الابتهالات الدينية للأمريكيين الأفارقة. (المترجم)

(tonic) [النغمة الأساسية أو القرار] في أي سلم لحني هي النغمة الموصلة (leading tone)[33] [السابعة] – ذلك أنها النغمة التي توصل إلى النغمة الأولى، مما يمهد للقفلة. هب أننا رتبنا السلم الخماسي بحيث تسمح أبعاده بأن تتوافق النغمة الأساسية مع تآلفها الثلاثي الطبيعي، لكانت النتيجة، كما في السلم الأول في المثال 1، سلما خماسيا يخلو من النغمة السابعة – وهو سلم لن يخرج منه سوى ألحان جوفاء. وعلى العكس من ذلك، إذا أدخلنا النغمة السابعة فسينتج سلم خماسي في المقام الصغير تهيمن فيه المسافة الثالثة الصغيرة (minor third) على الدلالة اللحنية، كما في سلم الثانية. وإذا مزجنا هذا السلم اللحني الطبيعي مع التوافقات الطبيعية في السلسلة التوافقية الهارمونية فإننا سنحصل بذلك على النغمات «الزرقاء» التي انبثقت عن تقليد روحانيات النيجرو الأمريكان، وهي نغمات تنتج عن التصادم بين المطلب اللحني لمسافة الثالثة الصغيرة، والمطلب الهارموني للمسافة الكبيرة التي تباينها.

بالطبع، يمكن النظر إلى هذه الحقائق بإحدى الطرق باعتبارها مؤكدة على السعي الدؤوب نحو إقامة نظام تونالي طبيعي، وهو ما أدى إلى الصدام الذي نجحت موسيقى البلوز (Blues)[34] في حله. بيد أنها أيضًا تتضمن القول بأنه ما إن يبدع نفر من الناس في الغناء حتى تحل المواضعة محل الطبيعة، وتشكل ما نسمع وفق قوانينها الخاصة. إن العلاقات «الطبيعية» بين النغم هي على أقصى تقدير مادة خام يستخلص منها السلالم، والمقامات الموسيقية، والوسائل الهارمونية بواسطة العادة والتجربة. إن النظام الذي نعتاد سماعه تتخلله التقاليد التي قد شكلت حساسيتنا الموسيقية.

(33) النغمة الموصلة (أو حساس السلم) هي النغمة السابعة في السلم الموسيقي. وهي النغمة التي تجذب أساس السلم إليها لكي يكتمل الإحساس بالنهاية. (المترجم)

(34) البلوز نوع من موسيقى الجاز ذات ميزان رباعي. (المترجم)

تتنوع هذه التقاليد من ثقافة إلى أخرى، كما هو واضح ليس من النتائج التي توصلت إليها الإثنوموسيقولوجيا فحسب بل من نتائج الكتابات الموسيقية النظرية التي وصلت إلينا من المصادر اليونانية القديمة والعربية، التي يعتمد كثير منها النظام الفيثاغوري في التوافقات الطبيعية وإدخال عليه سلالم ومقامات موسيقية لا تستسيغها الأذن الغربية الحديثة[35]

على الرغم من صحة تلك الملاحظة إلا أنه لا يلزم عنها القول بأن المواضعة الموسيقية غير ذات حد؛ ذلك أن ثمة قيودًا قبلية على التركيب الموسيقي تستنبط من طبيعة الحركة الموسيقية ذاتها؛ فالنغم يتيح لنا أن نخبر الفضاء الموسيقي وما ينطوي عليه من حركة لأعلى وأسفل، صعودا ونزولا، بسرعة وبطء، والمتقارب فيه والمتباعد، والأجوف والمصمت. هذه سمات لا محيص عنها بالنسبة إلى الجشطلت الموسيقي (*musical Gestalt*). فليس بوسعنا أن نسمع حركة موسيقية دون توقع نقاط الاستقرار ومواضع الوقف – أي مواضع تنزع نحوها الحركة، أو تنحرف عنها، وإليها يمكن أن تعود من حيث «خرجت». إننا نميز حتمًا الجمل الموسيقية التي «تتبع» جملا أخرى عن تلك التي تعلن بداية جديدة، والجمل التي «تجاوب» عن التي «تسأل»، والجمل التي تحاكي وتكرر أو تعقب عن الجمل المنعزلة. تلك العلاقات المسموعة هي مادة النظام الموسيقي، وقد توسع التركيب التونالي فيها بطرائق تجعلنا نظن بأن التونالية نوع من الإطار النموذجي. أدت محاولة شونبيرج في إحداث قطيعة مع النظام التونالي إلى أن يفرض تنظيما تسلسليا (serial) على نغمات السلم الكروماتي الاثنتي عشرة؛ بيد أن هذا البحث عن نظام لتبديل النغم (permutational)[36] كبديل عن

(35) انظر:
M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992; Al-Fârâbî, *Kitab almousiqi al-kabir* (Big Book on Music), Cairo 1923.

(36) تبديل النغم هو إعادة تنظيم نغمات السلسلة الاثنتي عشرة أو تعديلها. وهو أسلوب من أساليب

نظام التوسيع النغمي (elaborational)[37] المميز للتركيب التونالي المألوف هو بحث ضد طبيعة الموسيقى بعمق. إن موسيقى شونبيرج، وأنا أول من سيقر بفضائلها، إنما تسمع دومًا تقريبًا بطرائق في الاستماع تناهض التنظيم السريالي إذا ما نزع المستمعون إلى البحث عن مواضع الوقف، والتكرار، والمحاكاة، والتوسيع النغمي، وإذا ما أرادوا سماع التتابع الهارموني بدلًا من تسلسل من «التزامنات»[38]

ليس يعني ذلك أن كل الموسيقى تونالي، أو أن التونالية نظام واحد وحيد لا يتغير باختلاف العصور وتنوع الأساليب؛ فالتونالية نظام متطور، نشأ عن مقامات موسيقى العصور الوسطى، وتطور مع بوليفونية العصور الوسطى وعصر النهضة إلى لغة الباروك الكونترابنطية، ومنها إلى تركيب الأسلوب الكلاسيكي الثلاثي. وهو تقليد وقعت فيه اكتشافات أصيلة، كالسلم الموسيقي المعدل[39] لقد وفق هذا السلم بين الهارموني الثلاثي والمسافات الكروماتية مما هيأ المجال لما قد يكون أعظم تقدم حدث في تاريخ الموسيقى، أعني انبثاق المراكز النغمية والتحولات المقامية المقنعة فيما بينها.

كل ذلك يألفه المؤرخ ولسنا بحاجة إلى توكيده؛ على أي حال، تجدر

تناول هذه السلسلة في التأليف الدوديكافوني أو الاثنا عشري. (المترجم)

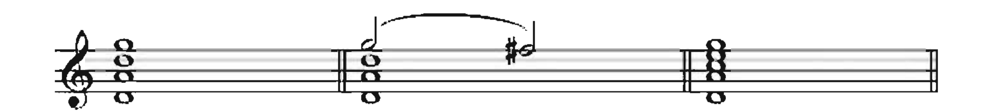
(37) التوسيع هو تنمية الخلايا اللحنية الأساسية، وتطويرها، وتوسيعها في العمل الموسيقي، بكل الوسائل الموسيقية الممكنة. (المترجم)

(38) إن الافتراض القائل بأن الجدال حول الموسيقى اللاتونالية والتأليف السيريالي (serialism)، وما يتطلبانه منا، قد انتهى على الإطلاق. سيكون ضربا من المصادرة على المطلوب لكثير من التساؤلات. فالجدال المصاحب لهذه المسألة لا يتوقف أبدًا، وهو ما يمكن تبيّنه في صفحات التحليل الموسيقي. انظر بالأخص:

Julian Horton, 'Schoenberg and the "Moment of German music"', *Musical Analysis* 24 (2005), 235-62.

(39) أي السلم الكروماتي المعدل المكون من اثنتي عشرة مسافة متساوية. وأساسه النصف تون/ أنصاف النغمات أو المسافات. (المترجم)

الإشارة إلى أن التنظيم السيريالي الذي قدمه شونبيرج إنما يعتمد بالكامل على السلم المعدل الذي يكمن منطقه في الآفاق الهارمونية التي تتيحها كل نصف نغمة متعاقبة. وبوسعنا أن نلفي هذه الآفاق في الخط اللحني من كونشرتو [شونبيرج] للفيولينة، وفي المصفوفة النغمية المفجعة في أوبرا موسي وهارون (*Moses und Aron*)، وفي النسيج الموسيقي المرهف للرباعيين الوتريين الأخيرين؛ وشونبيرج لم يسعه إغلاق هذه الآفاق إلا بشق الأنفس.



مثال 2

وفي حين أن الموسيقى التونالية ليست الموسيقى الوحيدة، إلا أنه لا ينبغي النظر إليها بوصفها زائلة، أو اعتباطية، أو مجرد حلقة أسلوبية في تاريخ الموسيقى؛ ذلك أنها تخبرنا بشيء جوهري بشأن الموسيقى –لا سيما طبيعة الحركة الموسيقية، والأبعاد التي تتحرك فيها، والطريقة التي تأتلف بها جهاتها مغيرة بذلك الموسيقى من مونولوج إلى حوار. ليست التونالية زائلة أو مجرد أسلوب وإنما رفض شونبيرج وأتباعه لها هو ما يجدر اعتباره كذلك. في اللحظة ذاتها التي رفض عندها شونبيرج التونالية بوصفها لغة «مستنفدة»، كان شكلًا جديدًا تمامًا منها يلوح في الأفق الموسيقي، غير متأثر بالمبادئ الهارمونية الكلاسيكية فحسب، بل أيضًا بمقامات موسيقى النيغرو وإيقاعاتها، وتجارب ديبوسي (Debussy) ورافيل (Ravel) الهارمونية، واكتشاف تسلسلات تتألّف بالكامل من هارمونية متنافرة، والتي برغم ذلك تسمح بسماع تتابعات هارمونية تتوجه إلى مواضع للنهايات. وقد

أبغض أدورنو، كما هو معروف جيدا، اللغة التونالية الجديدة وازدراها. لكني أعتقد –مع تعليق الحكم في الوقت الحالي بصدد فضائل موسيقى الجاز ومساوئها– أنها خير تمثيل لمركزية التفكير التونالي في فهم النظام الموسيقي؛ علاوة على ذلك، إنها تكشف عن الطريقة التي تجدد بها التونالية ذاتها بافتراض علاقات جديدة بين الأصوات، وضروب جديدة من تحريك الأصوات (voice-leading)[40] من تآلف إلى آخر.

لنضرب مثالًا بسيطًا للغاية: إن التآلف الأول، في المثال 2، هو في التقليد الكونترابنطي في الموسيقى الكلاسيكية نهاية ذيل تعليق (suspension)[41]، إذ إن أحد الأصوات –أي النغمة صول الحادة– لم تنتقل إلى مكانها «المناسب» وهو ما يحدث تلقائيا، كقاعدة عامة، بمجرد انتقال صول إلى فا ديز وينحل التآلف إلى تآلف ري الثلاثي الكبير في وضعية الأصل (root position)[42]، كما يتضح في الجزء الثاني من المثال. لكن ليست هذه الكيفية التي يعالج بها موسيقيو الجاز التآلف. فقد ظل ذلك عندهم دومًا هارمونية جديدة، حيث تستبدل الرابعة بثالثة لذا تبرز كل نغمة وتقرر، ولا يخضع إحداها إلى قوة جذب نغمة القرار[التونك]. ومن أجل الإقرار بأصل ذلك التآلف الكلاسيكي فإنهم يسمون التآلف الأول في المثال الثاني بالتآلف «المعلق» في النغمة ري، بيد أنهم يفهمونه بوصفه توافقا مستقرا له كيفية ناشزة تميزه. علاوة على ذلك، إذا أضفت المسافتين السابعة والتاسعة لتطابق التآلف المعلق في ري مع سابعة السلم لا الصغير فوق بدال النغمة ري[43]، مثل التآلف الثالث في

(40) تحريك الأصوات (voice-leading) هو كيفية إبداع الخطوط اللحنية الغنائية أو الآلية (كل صوت بمفرده أو كل صوت مقابل الأصوات الأخرى) في الأعمال البوليفونية [متعددة الأصوات]. (المترجم)

(41) التعليق أو التأخير (suspension) أسلوب من الأساليب الهارمونية في انتقال نغمات أحد التآلفات إلى نغمات تآلف آخر تال له. في هذا الأسلوب تمتد نغمة متوافقة من نغمات التآلف الأول بحيث تسمع متنافرة مع نغمات التآلف التالي، لتنصرف بعد ذلك لإحدى نغماته المتوافقة. (المترجم)

(42) في التآلف المبني في وضعية الأصل تكون نغمة الباص هي أساس التآلف. (المترجم)

(43) نوتة البدال أو نغمة البدال (pedal-point) هي نغمة موسيقية محددة تظهر غالبا في صوت =

المثال الثاني، أي ليس تآلفا مبنيا على النغمة الأساسية إطلاقا وإنما على خامسة السلم [الدومينانت]. ينجلي أمامنا، إذن، منظور هارموني جديد تمامًا إذا ما نظرنا إلى تآلفات النغمة الأساسية المعلقة بوصفها تدعم الارتجالات التي تقوم على الدرجة الخامسة. علاوة على ذلك، فإن التآلفات المعلقة ليست تستلزم، في لغة موسيقى الجاز، التصريف (resolution)[44]؛ لهذا، فإن قطعة موسيقية قد تتألَف كلها من تآلفات معلقة –مثال ذلك *«Maiden Voyage»* لهيربي هانكوك Hancock (Herbie). إذن، فإن استدراكًا بسيطًا لهارمونية كلاسيكية يمهد الطريق لنوع آخر من الموسيقى. مع ذلك فهي موسيقى تشترك مع التونالية في ملامحها الأساسية في صورها كافة؛ مثل تحريك الأصوات، وتعدد التصويت [البوليفونية]، والقفلة اللحنية، والتسلسل الهارموني، وسلالم موسيقية حيث تطبق الدرجتان الأولى والخامسة سيطرتهما.

إن الكثير من موسيقى البوب المعاصر وضعي (modal) – يستعمل الأوضاع الموسيقية الكنسية المتنوعة كأدوات لحنية، مدعومة بتآلفات متراصة، كالتآلف المعروف بالتآلف «الفريجي» (phrygian) (مسافة تاسعة صغيرة على النغمة الأساسية) الذي ينطوي على ثانية السلم (supertonic) مخفضة في السلم اللحني الصغير. ويشيع استعمال ذلك في الهيفي ميتال (Heavy Metal)، ويمكن للمرء سماعه في أبهج صوره في ألبوم «Master of Puppets» لميتاليكا (Metallica). يتطابق السلم الصغير المخفضة درجته الثانية مع الوضع الفريجي (Phrygian mode)[45] بيد أن هذا الوضع، على

= الباص، تطن لمدة زمنية ممتدة أسفل الأصوات الموسيقية الأخرى التي تتحرك فوقها بحرية. (المترجم)

(44) التصريف (resolution) هو ممارسة موسيقية في مجال الكتابة الهارمونية، حيث ينتقل رنين تآلف متنافر إلى رنين تآلف آخر متوافق. (المترجم)

(45) أحد المقامات الكنسية القديمة شاع في الإنشاد الجريجوري (Gregorian chant)، ويتمثل

ذلك النحو، متضمن في إطار نغمي مغاير يقرره التآلف الفريجي، الذي يربط الدرجة الثانية المارقة بالنغمة الأساسية فيمنعها من الفرار. مرة أخرى نلتقي بقوة الفكر التونالي، وكيف تدين الموسيقات وطرائق الغناء والاستعمالات الجديدة للخط الموسيقي إلى التونالية بفكرتي النظام والنهاية (closure).

لعل أفدح خطأ يتعلق بتهميش التونالية، على أي حال، كان إغفال أنها نظام إيقاعي أيضًا. أناقش ذلك بشيء من التفصيل في الفصل السادس، بيد أن الأغاني الشعبية والبوب تبيّن ذلك بوضوح. فهذه الموسيقى كلها دوري (strophic) من حيث التنظيم، والأغاني الدورية يمكن فهمها فقط بناء على الإحساس بالنهاية، الذي يقسم الموسيقى إلى مقاطع يمكن تكرارها. إن حضور النغمة الأساسية يولد الإيقاع الذي تقوم عليه أغنية بالسماح للمغني والمستمع أن يعودا إلى درجة معينة من الصوت، والملاذ بهارمونية محددة. ومن ذلك الإحساس المستسر بـ«العودة» تكتسب مواضع النهاية القصيرة المدى قوتها، وبدون السلالم الموسيقية، سواء كانت دياتونية أو وضعية، فمن المحال تحقيق التنظيم الدوري تقريبًا. والسلالم حتى في حالة الأوضاع الموسيقية فإنها تعطي النغمتين، الأساسية والسابعة الموصلة لها.

يقودني التذرع بموسيقى الجاز والبوب لإثبات ديمومة التونالية إلى انتقادات أدورنو: إذا كانت التسلسلات الموسيقية المرتجلة، بحسب أدورنو، التي تخلو من القواعد في موسيقى الجاز والبوب هي الأمثلة الوحيدة على التونالية الجديدة فإن ذلك إنما يؤكد وجهة نظره –من أن التونالية قد «صنمت» (fetishized) كجزء من التعامل «الأيديولوجي» مع الموسيقي الذي يحبذ الملذ والمبهر على التفكير الموسيقي الجاد. وليس ذلك ما سيجعل

نغميا في تسلسل من الأصوات الموسيقية للأصابع البيضاء على البيانو. يبدأ من النغمة مي، وينتهي بجوابها. (المترجم)

التونالية ندا للـ«تنويع الإنمائي»[46] الذي جعلته قواعد شونبيرج الموسيقية الجديدة ممكنًا.

من المحال خوض غمار جماليات الموسيقى بدون أن نقابل هذه الحجة، وهي أكثر الجوانب التي أتعاطف معها في تفكير أدورنو؛ في الفصل الأخير من جماليات الموسيقى، حاولت أن أقول شيئًا بشأن الفوارق بين الثقافة الموسيقية والكيتش الموسيقي (kitsch). وفي الفصل الثالث عشر من هذا الكتاب أعود إلى ذلك الموضوع مجددا، واعيا بحجم المخاطر التي تترصد لمن يلجه في عالم يضج بثقافة البوب، حيث تملأ زخارف الجاز الرتيب المضجرة جدران كثير من الجماعات. وحتى إذا لم يكن ثمة، عند أدورنو، شيء آخر جدير بالتعاطف إلا أنه ليس يسعنا غير الإعجاب بجرأته في تعبيره عن ازدرائه للثقافة الجماهيرية. والغريب في الأمر أنه اعتقد أن الموسيقى الشعبية الأمريكية عدوة الشعب، في حين أنها خرجت عن أولئك الناس، الذين رأوا على سطحها اللامع مرآة حقة لروحهم. ومن الضروري، في رأيي، أن نفهم تلك الحلقة من التاريخ الثقافي إذا ما أردنا التنظير حول الموسيقى كما نعرفها اليوم. وإني إذا ولجت هذه المنطقة بحذر، فذلك لأنني لست أشارك أدورنو في ازدراء كتاب الأغاني الأمريكية القديم، وإنما لأني أعلم بتأثيره القوي، وأعرف أن ثمة أسئلة عميقة تطرح، تتعلق بطبيعة الإغواء الموسيقي، والسبيل الذي قد يجنبنا الوقوع فيه.

(46) مصطلح استعمله شونبيرج للإشارة إلى أسلوب التأليف الموسيقي الذي ذاع منذ 1750. أي نهاية الباروك وبداية الكلاسيك. والتنويع الإنماني يتألف من الجمع بين فكرتين أساسيتين في عملية التأليف الموسيقي: التنويع، والإنماء: حيث تنشأ التنويعات وتنبثق عن إنماء وتطوير المادة الموسيقية المتوفرة. والإنماء (development) يمكن فهمه بالقول إنه التغييرات التي يدخلها المؤلف على فكرة أو «موضوع» موسيقي فتؤدي إلى إنمائه وإطلاق طاقاته الكاملة. (هذا التعريف بحسب معجم الموسيقا الصادر عن مجمع اللغة العربية) وفي أعمال الموسيقى الجادة يستعمل مبدأ الإنماء بكثرة غالبا في الحركات الأولى (التي توظف صيغة الصوناتا) في السيمفونيات، والكونشرتوات، والصوناتات فيكون الإنماء القسم الأوسط من الصيغة. (المترجم)

2

الأصوات[1]

تشابه الأصوات الكيفيات الثانوية (secondary qualities) من حيث اقتران طبيعتها بالنحو الذي تدرك بواسطته. غير أنها ليست كيفيات الأجسام المقروعة [مصادرها] أو كيفيات الأمكنة التي تسمع بها؛ إن الأصوات، أقول، موضوعات تقوم بذاتها تحمل خواصًا يمكن تمييزها بمعزل عن المقروعات التي تُحدثها، والأمكنة التي تُحدَّد بها. وإذا سأل المرء إلى أي صِنف من الموضوعات تنتمي هذه [الأصوات]، سأقول أولًا، إنها «موضوعات ثانوية» (secondary objects) على نحو ما تكون الألوان كيفيات ثانوية (secondary qualities) – فما هو ذلك النحو؟ ثانيًا، إنها أحداث (events) – فهل ثمة تمييز بين الحدث والسيرورة؟ ثالثًا، إنها «أحداث محضة» – أي إنها أحداث ليست تحدث لأي شيء، فكيف يكون ذلك ممكنًا؟

في الأحداث الفيزيقية العادية، كالتصادم، تتعرض الأجسام المادية للتغير. إن حادث تصادم سيارة، على سبيل المثال، أمر يصيب السيارة ومن

(1) قرأ كل من ديفيد ويجنس (David Wiggins) وبوب جرانت (Bob Grant) وباري سميث (Barry Smith) وماثيو نادز (Matthew Nudds) نسخة مبدئية من هذا الفصل. وأنا ممتن لهم جميعًا على انتقاداتهم واقتراحاتهم: والفصل مختصر عن بحث أطول بكثير نشر في:
Casey O'Callaghan and Matthew Nudds, eds, *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, Oxford 2009.

بداخلها. لكن الصوت لا يُعد تغيرًا في شيء آخر، حتى إذا أحدثه ذلك التغير. ولا يصطدم في الصوت شيء على نحو ما تصطدم السيارة. يمكن قبول تلك الأفكار على افتراض أن الأصوات ليست جزئيات وإنما كليات. إلا أنني أزعم، في هذا الفصل، أن الأصوات جزئيات، ولكن من صنف مميز. وعندي أن أكثر سمات الأصوات إلغازا –أعني أنها موضوعات ثانوية، وأحداث محضة– سمتان تأسيسيتان بالنسبة لصناعة الموسيقى. كما أن هاتين السمتين طريفتان في حد ذاتهما، ومصدران للإلغاز الفلسفي الشيق.

يؤيد آخرون النظرية التي تقول إن الأصوات أحداث، أبرزهم روبرتو كازاتي (Roberto Casati)، وجيروم دوكتش (Jérôme Dokic) في عملهم الرائد فلسفة الصوت (1994) (*La philosophie du son*) وفي عمل كيسي أوكالاهان (Casey O'Callaghan) المتقدم عن ذلك[2] بيد أن أولئك الكتاب ينحون نحوا ذا «نزعة فيزيقية» (physicalist) صارمة، رافضين بذلك الأقاويل التي تذهب إلى أن الأصوات قد تكون مرتبطة بالطبع بخبرة السمع، وهم يطابقون بينها وبين الأحداث الفيزيقية التي تطرأ على الأجسام المقروعة، أو ما حولها. إن الأصوات، هم يقولون، ليست مطابقة سواء للموجات التي تنقلها، أو الخبرات السمعية التي ندركها عبرها؛ إنها تتطابق مع الأحداث التي تُحدث الموجات الصوتية، أي الاضطرابات الفيزيقية في الأجسام المادية، كالتي تَحدث حينما يُقرع وتر الفيولينة في الهواء. وبعبارة أخرى، تستلزم الأصوات حدوث تغيرات في الكيفيات الأولية (primary

---

(2) Roberto Casati and Jérôme Dokic, *La philosophie du son*, Jacqueline Chambon, Nîmes 1994.

يذهب كيسي أوكالاهان إلى أن الأحداث الصوتية «تتضمَّن موضوعًا». بالرغم من أنها ليست تحدث بالضبط في الموضوع. كما تتألف في الاضطرابات الحادثة على سطح جسم أو وسط مقروع. انظر:

Casey O'Callaghan, in *Sounds: A Philosophical Theory*, Oxford 2007.

(qualities) للأجسام المادية. تبعا لهذا، تحدث الأصوات للجسم المقروع على نحو ما تحدث التصادمات للسيارات، يتألف ذلك الحدوث من تغيرات فيزيقية يمكن قياسها بسبل غير السمع.

لا تقتصر «النزعة الفيزيقية» (Physicalism) على أصحاب وجهة النظر التي تقول إن الأصوات أحداث. على سبيل المثال، إن روبرت باسناو (Robert Pasnau)، الذي يعتقد أن الأصوات ليست سوى خواص للأجسام المُصوِّتة، يُحسب أيضًا ضمن أصحاب تلك النزعة بمعناها الذي أفهمه. وهو يقول إن موضوعًا يُقال عنه إنه «يحوز» أو «يمتلك» صوتًا إذا ما قُرِع عند تردد وسعة اهتزاز معينين. وبتعبير آخر، هو يقول إن الأصوات كيفيات أولية للأجسام المُصوِّتة. (في مقابل لوك، الذي يصف الأصوات بأنها كيفيات ثانوية)[3]. ولست أعارض هذه الصورة من النزعة الفيزيقية صراحة بما أنني أرى أن الأصوات أحداث وليست بخواص[4]

بوسع أصحاب النزعة الفيزيقية أن يقروا بأن للأصوات كيفيات ثانوية، وأننا نفرق فيما بينها بمقتضى هذه الكيفيات. إلا أن الأصوات في ذاتها، كما سيقولون، كيفية أولية على هيئة أحداث تحدث للجسم المقروع. لم يتوجب علينا رفض ذلك القول؟ ههنا أعرض بعض أسبابي:

(i) إنني أود التمسك بجهة النظر التي تقول إن الأصوات «موضوعات للسمع» بطريقة تشبه النظر إلى الألوان بوصفها موضوعات للنظر. إن

---

(3) R. Pasnau, 'What is sound?', *Philosophical Quarterly* 49 (1999), 309-24, and 'Sensible qualities: the case of sound', *Journal of the History of Philosophy* 38 (2000), 27-40. Locke's suggestion occurs at Essay II, viii.

(4) أن يكون للجسم صوت هو خاصة للجسم. فعلى سبيل المثال، إن من خواص البرطمان أن له صوتا (عندما يصدره). إن الصلة بين صوت الشيء، وإحداث الصوت بالقرع أو بخلاف ذلك قد ناقشها أرسطو في كتاب النفس (*De Anima*, 419b–421a).

الأصوات «مسموعة» (*audibilia*)، وهو ما يعادل القول إن ماهيتها تتقوَّم من خلال «مَظهرها». لذا، يخلو عالَم الأصم منها على نحو ما يخلو عالَم الكفيف من الألوان. يلزم عن إحدى نتائج النظرة الفيزيقية القول بقدرة الصُم على التعرُّف الكامل على الأصوات (باستعمال الفايبروميتر على سبيل المثال، الذي يسجل شدة الصوت والنغمات المتوافقة) وقدرة الناس على معاينة الأصوات دون سماعها: وليس ثمة عدم اتساق في أي من الاقتراحين. إلا أن الاقتراحين كليهما يحطان، فيما يبدو، من شأن كل ما يميز الأصوات، ليس من جهة علاقتها بالسمع وحده، بل من جهة نظامها الداخلي كذلك (مثلما أزعم) وقدرتها على مخاطبتنا، وكثير من إمكاناتها على نقل الأخبار – ما يخفضها إلى المستوى «الظاهري المحض».

(ii) أعتقد أننا لا نحمل الكيفيات الثانوية للأصوات على الأجسام المقروعة، أو الأحداث التي تنطوي عليها هذه الأجسام، بل إننا نحملها على الأصوات ذاتها مُتصوَّرة بوصفها أحداثًا توجد مستقلة، يحدّها جزء من المكان [أحد الأمكنة]. حينما أسمع سيارة تمر، ما أسمعه هو صوت السيارة المارة، إنه حدث سببه عبور السيارة، لكنه ينفصل عن كل ما يتعلق بها. الصوت الحادث عن السيارة ليس حدثًا بها، أو تغيُّرًا يطرأ عليها، إنه حدث في حد ذاته.

(iii) إن الأخبار التي تنقلها الأصوات ليست تخبر بالضبط عن اهتزاز حادث في جسم من الأجسام، كما أننا لسنا نجمع الأصوات معا بالركون إلى مصدرها؛ لقد درس علماء النفس التجميع السماعي سائلين أنفسهم ما الدور التطوري الذي قد يفي به[5] على سبيل المثال، إننا نميل نحو

(5) انظر:
S. A. Gelfand, Hearing: An Introduction to Psychological and Physiological Acoustics, 3rd edn, New York 1998.

تجميع الأصوات المتهادية التي يتخللها أصوات مفاجئة معًا، كما لو أنها تُكوِّن سلسلة متصلة، تمامًا كما نتصوّر سطور صفحة عليها شطوب. «تَسيل» سلسلات الأصوات، بصورة عامة، في إدراكنا – ويُعزى كل منها إلى جشطلت زماني، مُكوَّن وفق مبادئ زمانية تُناظر المبادئ المُكوِّنة للجشطلت المرئي. إن تقريب شدة الصوت، والمدة، واللون [الطابع]، والصخب، وغيرها، إنما يؤدي إلى سيلانات سمعية[6] تظل صامدة بين الوقفات الصامتة، والانقطاعات، والسيلانات المناوئة، والأحداث غير المُسيَّلة إدراكيًا. يقول ألبرت بريجمان (Albert Bregman) الذي لعله كان أبرز الباحثين في تلك الظواهر إن «مهمة سيرورة التسييل الإدراكي [تَكَوُّن السيلانات السمعية] هي تجميع تلك السمات الصوتية التي يرجح أن مصدرها الفيزيقي واحد»[7]. وعلى أي حال، إنني أحاول أن أبيّن

(6) السيلانات (streams) هي اللفظة التي يطلقها ألبرت بريجمان على الأصوات، في سياق تحليله للمشهد السمعي (auditory scene analysis)، بوصفها موضوعات للإدراك، أو تمثلات عقلية. إذن، السيل أو السيلان الصوتي الإدراكي هو الوحدة الإدراكية التي تمثل حدثا صوتيا مفردا، باعتباره منسالا ومتدفقا، وهو فعل عقلي بمعنى أنه عبارة عن تجميع للمعطى الحسي المتكثر وتوحيده في وحدة سيالة واحدة. وهذه الكلمة تميز التمثل الإدراكي الصوتي (أو السمعي) عن التمثل البصري (أو المرئي) من جهة أن الثاني يكون موضوعه الإدراكي «موضوعا» بالمعنى الكامل، أي إننا ندرك المرئيات بوصفها موضوعات جسمية متحيزة في المكان، وبالتالي يتمتع موضوع التمثل ههنا بقدر من الديمومة أو الثبات، ما يصطلح عليه في علم النفس الإدراكي بالثبات الإدراكي البصري (visual constancy) وعلى هذا تقوم تحليلية المشهد المرئي. أما التمثل السمعي، على العكس من ذلك، يكون موضوعه منسالا في الزمان، وبرغم من أنه يتمتع ببعض الديمومة والثبات، مثلما نجد في ظاهرة ثبات الطابع الصوتي (timbre constancy) إلا أنه ثبات متسيل، إذا جاز القول، على عكس الثبات الجامد المميز لظواهر الموضوعات الإدراكية البصرية. وقد وقع اختياري على لفظة سيلان [الجمع سيلانات streams] لترجمة مفهوم ألبرت بريجمان ذاك نظرًا لأنها اللفظة الأقرب دلاليا للمفهوم، كما أنها أتاحت لي ألا أخرج من الجذر «سيل» ومشتقاته على عكس كلمتي «تيار» و«دفق» اللتين تشيران إلى جزء من المعنى المقصود من استعمال بريجمان الفني الخاص للكلمة، في حين تشمله تمامًا تقريبًا لفظة «سيلان». واللفظة نفسها قد استعملها الفلاسفة القدماء والمتكلمون في سياق الحديث عن الصوت وعلاقته بالحركة والزمن من زاوية ميتافيزيقية، ولا ضير من الاستفادة منها في هذا السياق من الناحية الإدراكية. (المترجم)

(7) Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis*, Cambridge, Mass. 1990, 1999, p. 138.

أن التسييل الإدراكي يتضمّن إضفاءَ هُوية على الأصوات مُتميّزة عن أي سَيرورة تحدث في مصدرها، وخلق عالَم من الأصوات المتساوقة، عوضًا عن عالَم من الموضوعات المُتزمّنة-المُتحيّزة (spatio-temporal). إن المسموع، على عكس المرئي –الذي يتشارك مع الموضوعات التي يعرضها بنيتها– ليست تليق به الأحداث الفيزيقية التي يسجلها[8] إنما بسبب هذه السمة وحدها يمكن للصوت أن يؤدي وظيفته التطورية ورسم خريطة سمعية للعالم الطبيعي المحيط.

(iv) يمكن أن تنفصل الأصوات تمامًا عن مصدرها، كالراديو أو الجراموفون، وسماعها معزولة. لا تستبعد هذه الخبرة –الخبرة «السماعية» بالصوت– شيئًا جوهريًا منه بصفته موضوعًا للانتباه[9] الشيء الهام هو أن الأصوات، بتحريرها من أسبابها، تُخبر كموضوعات مستقلة لكن متضايفة، تشكّل لحمة متماسكة، ذات حدود وتزامن، وأجزاء وكليات. يمكن أن تُقسَّم وتُمزج، وكذا إطالتها وتقطيعها، ويتألف كثير من صناعة الموسيقى في استعمال هذه لتأليف صور بحيث تبدو الأصوات مقاطع يمكن تمييزها وتكرارها.

لهذه الأسباب يبدولي أنه من الضروري رفض وجهة النظر الفيزيقية. قبل كازاتي ودوكتش بجرأة، في تبني كليهما للنزعة الفيزيقية، النتيجة القائلة إن

(8) يقول بريجمان في كتابه المذكور إن ظاهرة مثل ثبات الطابع الصوتي بحاجة إلى التفسير بوساطة تحليل معقد لبنية المخ –وبالقدر ذاته الذي تتطلبه دراسة ظاهرة الثبات البصري– وليس من حيث تسجيل المخ للمدخل الحسي ببساطة فحسب. (المترجم)

(9) إن استعمال مصطلح «سماعي» (acousmatic) في هذا السياق (وهو مأخوذ من اتباع فيثاغورس) يعود إلى بيير شايفر: Pierre Schaeffer, *Traité des objects musicaux*, Paris 1966
وقد استعملته على سبيل المثال في: The Aesthetics of Music, Oxford 1997
استعمل كذلك في:
Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris 1982, tr. Claudia Gorbman, *The Voice in Cinema*, New York 1999.

الصوت غير ظاهري (non-phenomenal) بطبيعته، أي إن ماهية الصوت منفصلة عما يظهر عليه[10]. وكانا كلاهما على استعداد لقبول الاعتقاد القائل إن الأصوات تحوز كيفيات ثانوية ولكنهما عدلا عن ذلك ورأيا أن فكرة الموضوع الثانوي خلافية للغاية (*extrêmement contestable*). لكنهما لا يبرران ذلك القول، كما أن نظريتهما في الأصوات -التي تعزو إليها من الخواص الداخلية أكثرها رتابة- تتركنا بدون أساس نكتشف من خلاله ما نسمع عبر تنظيم المجال المسموع. يبدو لي أن ما نسمع، سواء كان في حياتنا اليومية أو عندما نستمع إلى المسموعات، ليس مجرد انطباع ذاتي، بل إنه جزء حقيقي من العالم الموضوعي، وهذا ما أعنيه عندما أصف الأصوات بأنها موضوعات ثانوية.

قبل البرهنة على هذه النقاط يحسن أن نضع السؤال الآتي: هل توجد أمثلة أخرى على الموضوعات الثانوية؟ يبدو لي أن الأمر كذلك، وأن صنف هذه الموضوعات إنما ينطوي على مثالين في غاية الأهمية: أقواس قزح، والروائح. وسوف أركز على أقواس قزح، بما أنها تماثل الأصوات إلى حد بعيد. أولا، إن أقواس قزح مرئية (*visibilia*)، ما يعني أنها موضوعات للبصر، وليست موضوعات لأي حاسة أخرى. فلا يسعك لمسها، أوشمها، أو سماعها، وحتى إذا ما شاهدت أحدها وكان ثمة إحساسات باللمس (مثال الإحساس برطوبة الهواء)، أو السمع (مثال سماع صوت الرذاذ)، أو الشم، فإننا لسنا نجد في هذه كلها ما يضطرنا إلى القول إننا نلمس، أو نسمع، أو نشم قوس قزح. (كذلك البرق يعقبه رعد، وفي بعض الأحيان رائحة شياط، وغالبا مع أمطار، ومع ذلك فإننا لسنا نقول إننا نسمع، أو نشم، أو نلمس البرق).

(10) Op. cit. p. 179.

تكون أقواس قزح موضوعات ثانوية بالمعنى التالي: إن وجودها، وطبيعتها، وكيفياتها، تُحدَّد كلها بكيفية انجلائها أمام الرائي العادي. لهذا، فإن واقعة أن ثمة قوس قزح مرئيًا فوق صنداي هيل فارم (Sunday Hill Farm) تلزم عن حقيقة أن أحدهم، إذا كان موجودًا هناك، ستتحصل له مثل هاته الخبرة المرئية بمجرد النظر صوب التل. إن هذا ليس معناه أن أقواس قزح تلحق بها كيفيات ثانوية فحسب، بل على العكس فهي تلحق بها أيضًا كيفيات عدة أولية، كالشكل، والحجم، والمدة. بيد أن إلحاق مثل هذه الكيفيات بها إنما يستند إلى فرضية مضادة لواقع الخبرة (counterfactual).

تُحدَّد أقواس قزح مكانيًا، لكن ليس بالضبط. لا يوجد قدر ذهبي عند نهاية قوس قزح[11]، لأن لا مكان هو نهايته؛ إذ لا يشغل قوس قزح امتدادًا في السماء. وفي هذه الحالة، يعتمد تحديد المكان أساسًا على الخبرة. أن تقول إن ثمة قوس قزح مرئي فوق التل معناه القول إن شخصًا موجودًا في مكان معين، إذا ما نظر صوب التل، فسوف يرى قوس قزح فوقه. ليست تحتل أقواس قزح حيّزًا من الفراغ، لهذا فإنها لا تستبعد موضوعات أخرى في أماكن ظهورها. وبالرغم من ذلك، إلا أن الأمكنة التي توجد بها أقواس قزح تختلف عن الأمكنة التي تعدم وجودها.

إن أقواس قزح، إذن، حقيقية وموضوعية. لذلك، فإن شخصًا يزعم رؤية أحدها حيث لا يقدر رائي عادي على رؤيته إما كان متوهمًا، أو يجانب الصواب؛ إنه مخطئ بشأن النحو الذي يكون عليه العالم. يمكن أن تكون أقواس قزح على غير ما تبدو، وأن تبدو على غير ما تكون. كان في العالم أقواس قزح قبل أن توجد كائنات تدركها، ذلك لأن حقيقتها إنما تكمن في

(11) تعبير إنجليزي دارج يعني أن ما يبحث عنه المرء هو درب من المحال، كأن يعثر على قدر من الذهب عند نهاية قوس قزح. أو قد يعني أن العثور على ذلك القدر أسهل من أن يبلغ المرء نهاية قوس قزح. (المترجم)

حقيقة فرض مضاد للواقع يتعلق بما يمكن أن يراه الرائي العادي إذا ما وجه أنظاره شطر جهة معينة. إن حال قوس قزح –كحال الفوتون– غير مُقوَّم (ungrounded disposition) إنه مثال على الكيفية التي يمكن أن تكون بها الأحوال غيرالمُقوِّمة جزءًا من نسيج الواقع.

لا يلزم عن كل ما قيل أن من المحال تفسير ظاهرة أقواس قزح تفسير شامل بالرجوع إلى تركيب الكيفية الأولية والتغيرات الطارئة على الموضوعات الأولية العادية. فذلك التفسير نعرفه بالتأكيد، وهو القائم على الموجات الضوئية وانكسارها بواسطة قطرات الماء في الهواء. يماثل ذلك محاولة تفسير الخبرة بالصوت اهتداء بفكرة نقل الاهتزازات عبر الموجات الصوتية. غير أن ذلك التفسير [الأول] لا يطابق بين موضوع معين وحقيقة قوس قزح، على نحو ما يحثنا صاحب النزعة الفيزيقية على اعتبار أن اهتزازات الجسم المصوت إنما تطابق حقيقة الصوت. إنه، إذن، تفسير لا يلزمنا بتحديد قوس قزح في مكان غير ظهوره، أي ليس في مكان منتقى بسبب دوره الهام في نظرية أقواس قزح (أمكنة مثل تجمع قطرات الماء في الهواء، والشمس، وعين الرائي). يظهر قوس قزح بالطبع في المكان س من جهة المكان ص فحسب. لهذا فقد لا يراه شخص يقف في المكان س. غير أن هذا يوضح مرة أخرى العلاقة الطريفة بين أقواس قزح وأماكنها، حيث يرى قوس قزح في مكان ما من مكان غيره. ذلك هو القول الفصل في مسألة مكان وجوده.

يُبيّن مثال أقواس قزح، كما أرى، أن النظرية الفيزيقية يعوزها التبرير. فلا بد لنا من التعامل مع الأصوات بوصفها مسموعة (*audibilia*)، بالضبط مثلما ننظر إلى أقواس قزح بوصفها مرئية (*visibilia*). إننا بذلك لسنا نرفض شيئًا مما يقوله صاحب النزعة الفيزيقية سوى قوله بالتطابق

(identity) الذي ينسب العرضية إلى كل السمات التي نعتبرها عادة جوهرية في الأصوات. باختصار، سماتها كما تسمع. وعندما نعتبر أن الأصوات من صنف الموضوعات الثانوية فإننا نعيد إليها بذلك طبيعتها الحقة بوصفها أحداثا منظمة سمعيا تحمل أخبارا.

عندما نقر بوجود الأحداث التي تكون موضوعات ثانوية أيضًا حينها يكون الطريق قد تمهد لفكرة «الحدث المحض»: ذلك الحدث الذي يحدث حتى إذا لم يحدث لأي شيء، إنه ذلك الحدث الذي لا يمكن رده إلى التغيرات التي تعرض على جزئيات قابلة للتميز. ذلك هو النحو الذي يجدر بنا، حسبما أعتقد، التفكر في الأصوات. ذلك أنها تحدث، لكن تقوم بمفردها، ويمكن تمييزها دونما تمييز أي من مصادرها المُصوِّتة. تميل اللغة المستعملة في وصف الأصوات، بالطبع، إلى وصفها من حيث مصدرها العادي –كصوت التقطر، والنعيب، والصرير، والنباح. لكن الإشارة إلى مصدر الصوت غير أساسية من أجل تحديده، حتى إذا كانت بهدف محاولة وصف ذلك الصوت. إن من العرضي أن نعزو الصوت إلى أحد الجزئيات، كأن نقول إن هذا صوت ذاك، وينشأ عن تغيرات فيه، إلخ. ومن المرجح أن تحيطنا أصوات، كفرديناند في جزيرة بروسبيرو[12]، نفردها، وننظمها، ونفسرها، دونما أن نرجع أي منها إلى سيرورة طبيعية بوصفها سببها أو منشأها. (انظر مثال «حجرة الموسيقى»، الذي نوقش في الفصل الأول من جماليات الموسيقى).

يزودني ذلك بسبب آخر لرفض جهة النظر الفيزيقية. هو أنها تربط، فيما يبدو، بين الأصوات ومصادرها برباط لا فكاك منه. إنها بالأدق تبدو وكأنها تُخطِئ النحو الذي نحدد به الأصوات كأحداث مستقلة بذاتها، لها طبيعتها

(12) فرديناند وبروسبيرو هما شخصيتان في مسرحية «العاصفة» لوليام شكسبير. (المترجم)

في ذاتها. ولهذا، تُهمِّش النظرة الفيزيقية في الصوت سماته التي تجعله مُهمًّا بالنسبة لنا، ليس معرفيًا وحسب، وإنما اجتماعيًا، وأخلاقيًا، وجماليًا. لا سيما إنها لا تميز «الحدث المحض» كفئة وجودية متميزة تتيح إمكانات من التواصل فريدة.

تنكشف لنا طبيعة الأصوات تمامًا بانفكاكها، إذا جاز القول، عن الأجسام. إذ يمكننا تمييزها بوصفها واحدة نوعيا بمجرد سماعها، وبتقسيمها إلى صنوف فإننا نبلغ خبرا لا تغشاه وفرة التغيرات التي تقوم عليها، كما الحال مع الأحداث العادية. وهذا ما يهئ لنا الإشارة إلى أنواع الأصوات، كصوت الكلارنيت، أو نغمة دو الوسطى (Middle C)، أو صوت شخص زلت خطاه فسقط. إلا أن قدرتنا على ذلك إنما تستند إلى وجود رموز صوتية تشتق منها أنماط الأصوات بضرب من التجريد.

هنا يجدر بنا العودة إلى بحوث علم النفس حول التسيل السمعي؛ تقوم آذاننا طوال الوقت بمهمة إدراكية جليلة، هي ترتيب الأصوات معا، بطريقة ما تفيد في إدراكها – إما بواسطة إرجاعها إلى أسبابها أو بالكشف عن معناها. وما تنفك «تحليلية المشهد السمعي» (auditory scene analysis) تلك، كما يصفها ألبرت بريجمان، بدون توقف تدمج الحلقات المسموعة في جشطلتيات (*Gestalten*)[13] زمانية. يمكن تفسير ذلك البحث عن الجشطلت الملائم، في بعض التطبيقات، كما يفسره صاحب الإبستمولوجيا التطورية – أعني باعتباره خطوة أولى في إرجاع الصوت إلى علته. وبرغم ذلك، إلا أنه يختلف من إحدى النواحي الأساسية عن محاولة تعيين الجشطلت المرئي (*visual Gestalt*) الملائم.

(13) Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis*, op. cit.

هب أنك تنظر إلى لوحة منقطة، ولا يسعك استيضاح الشكل الذي تؤلفه النقاط. وإذ فجأة «ينبلج» لك الشكل، وكان الشكل أمامك، في خطوطه المتوارية الواصلة بين نقاطه، يعكس خطوط وجه إنسان. يوجِّد الجشطلت المؤتلف شكلًا، هو ما تدركه. ومن البيّن كيف تعيننا هذه القدرة التي تدمج أجزاء من المعطيات المرئية في كُلٍّ (whole) على إدراك الموضوعات. ذلك أن الجشطلت الإدراكي الحسي يتشارك مع موضوعه صفاته كالشكل، والحجم، واللون، كما أن انبلاج الجشطلت المرئي يتضمن تصور الخبرة المرئية بحيث يتوافق معها الموضوع أيضًا. عندما تَصف نظامًا جشطلتيًا فإنك تُحيل بالضرورة إلى نظام من الأشياء.

يختلف تحليل المشهد السمعي عن ذلك تمامًا؛ فالسيلانات السمعية، في هذه الحالة، لا تُوصَف أو تُدرَك بوساطة خواص من الممكن أن تعرضها الأحداث الفيزيقية التي تنتجها. والأصوات التي يلي بعضها بعضًا في متّصل شدة الصوت تبدو «سيَّالة» على امتداد ذلك المتصل. إذ تُسمع الأنغام على بُعد أوكتاف كأنها أجزاء من نغمة واحدة (مثلما تُرنِّم الجوقة ترنيمة فيما يشبه توحُّد النّغم). يبدو من ذلك أننا ننزع فطريًا إلى تجميع الأحداث الصوتية بوصفها «أشكالًا سمعية» بمعزل عن ربطها بعالم الطبيعة[14] وخلاصة القول، إن الأصوات تُجمَّع وتُسيَّل بطرائقَ فريدة تخصّ عالَم الصوت، وليس ثمة ما يُقابلها في عالَم أسبابها الطبيعية. ثمة طريق آخر لإثبات قولنا يمر من خلال التباين بين المجالين، المرئي والسمعي؛ فلئن كانت الأجسام التي تسبب المدركات المرئية تَمْثُلُ في مجال رؤيتي، لهذا، فإن أي وصف لموضوع قصدية الخبرة هو وصف جزئي لهذه الأجسام كذلك. أما

(14) P. L. Divenyi and I. J. Hirsh, 'Some figural properties of auditory patterns', *Journal of the Acoustical Society of America*, 64 (1978), 1369-86; Bregman, op. cit., p. 141

الأحداث الطبيعية التي تسبب المدركات السمعية فلا تمثل في مجال سمعي. إن المجال المسموع، على عكس المرئي، لا يعرض أسبابه[15]

ستسهم بعض الأمثلة في توضيح الكيفية التي يمكن أن تنفصل بها الأصوات، بوصفها أحداثا محضة، عن عللها الطبيعية في خبرتنا. فلننظر على سبيل المثال في ظاهرة وهم الأوكتاف (octave illusion) التي درستها ديانا دويتش[16] (Diana Deutsch). في هذه التجربة، توضع سماعتان على كلتا أذني المستمع، ثم يلعب نغمًا من سلّم هابط، وأخرى من سلم صاعد في الأذنين كلتيهما على هيئة النمط الموضح في الخطين الأول والثاني (المثال 1). وبالتالي، تستقبل الأذنان تباعا المدخلات في الخطين الثالث والرابع. وبرغم ذلك، يُسمَع التسلسلان المتتابعان للخطين الخامس والسادس. كما لو كانت النغمات تنجذب إلى مجاوراتها، إذ يُعرَّف التجاور النغمي (neighbourhood) ليس بالتقارب الفيزيقي للأحداث العلية وإنما بواسطة مواضع الصوت المتجاورة في الطيف النغمي. إلا أن التسلسلات النغمية بما هي مسموعة ليست ترد على أي الأذنين، ولا تعرض سيرورة علية موحدة في العالم الطبيعي: لا يتطابق الجشطلت السمعي مع الأحداث الفيزيقية التي ينشأ عنها فحسب، بل إنه منظَّمٌ وفق مبادئ تخصّ عالَم الأصوات. تظل هذه المبادئ تعمل حتى إذا انتفى وجود أحداث فيزيقية تنتج الصوت.

انظر مثلًا في ظاهرة الوحدات الإيقاعية المزدوجة، وهي تلك الوحدات الحادثة عندما تُسمَع معًا نغمتان متساويتان في التردُّد تقريبًا، ما يؤدي

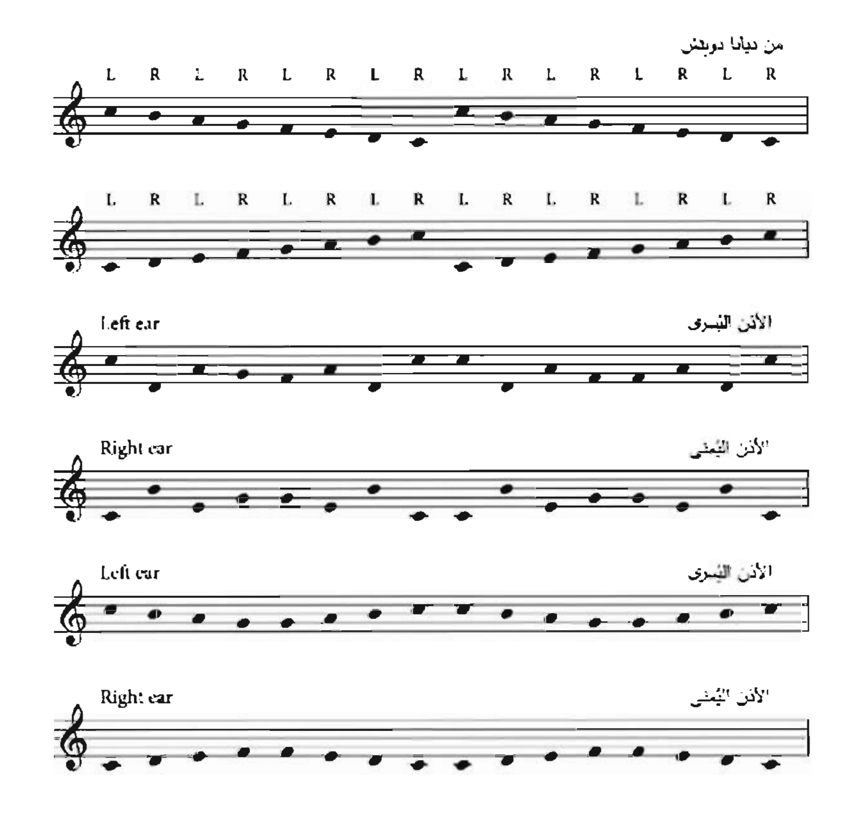
---

(15) تعكس نظرية صورة المجال المرئي، المستمدة من عمل ج. ج. جيبسون (J. J. Gibson) حقيقة أساسية بخصوص الرؤية. إنها منظمة على نحو ما تنتظم الأشياء المرئية (انظر مثلا «المجال المرئي والعالم المرئي»):

'The visual field and the visual world', *Psychological Review* 59 (1952), 149–51.

(16) Diana Deutsch, 'Grouping mechanisms in music', in D. Deutsch, ed., *The Psychology of Music*, New York 1982.

إلى التبدُّل فيما بين الزيادة والنقصان في سعة اهتزاز الموجة الصوتية (amplitude). إن هاتين النغمتين تظهران حدثًا طبيعيًا يُعرَض بوضوح في حدث صوتي، كما أن الميل نحو وصف هذين الحدثين باعتبارهما متطابقين ربما يظهر في هذه الأمثلة بصورة أقوى. غير أن الحقيقة المذهلة هي أنه، عندما تُسمَع هاتان النغمتان مفردتان كل واحدة على حدة عبر سماعتين منفصلتين، سيظل المستمع يسمع هاته الوحدات الإيقاعية[17] ههنا حدث صوتي لا يمكن إرجاعه إلى أي علة طبيعية تشاركه سمته الظاهرة، حتى ولو كان لهذه السمة تفسير طبيعي واضح في مجرى العادة.



مثال 1

---

(17) انظر (والمصادر موثقة هناك):

Gefland, op. cit., p. 373,

لا تنال هذه الأمثلة من المنفعة الإدراكية التي يمثلها الجشطلت السمعي. فالسيلان الصوتي يفيدنا لأن السيلانات المسموعة، في مجرى العادة، توافقها سيرورات علية موحدة. لكن الأمثلة تُبيّن أن ذلك التوافق ليس هو ما نسمع، حتى إذا كان يفسر ما نسمع. وبالإضافة إلى ذلك، تمثل هذه الأمثلة الكيفية التي تنظم على أساسها الأصوات في السمع، بدون الإحالة إلى نظام من الموضوعات والأحداث الفيزيقية.

إن قدرة الأحداث المحضة على الدخول في علاقات مدركة بينها وبين أسبابها لهي شرط هام للموسيقى، حيث تتبع كل نغمة سابقتها تبعًا للمنطق الكامن في الخط الموسيقي. ما يوحي بعلية افتراضية منقطعة الصلة بالسيرورة التي ينتج بمقتضاها الصوت. لا يعني ذلك أن نوع «السيلان الإدراكي» الذي نلقاه في الاستماع الموسيقي هو نفسه الذي نلقاه في سيلان الإدراك الصوتي العادي. إنهما مختلفان في رأيي، ذلك أن [الاستماع الموسيقي] تشكِّله الاستعارات المكانية، وهي وليدة المخيلة الموسيقية[18]. ومع ذلك، فإن الموسيقى حالة متطرفة مما نشهده على امتداد عالَم الصوت، أعني التنظيم الداخلي للأصوات بصفتها أحداثًا محضة.

ليس يعني ذلك إنكار اتصال تحليلية المشهد السمعي بالسعي نحو تحصيل أخبار حول الأحداث الطبيعية التي تسبب سماع الأصوات. ولكنه يعني التوكيد على أن الأصوات ليس من الممكن أن تُعزى إلى عللها بسهولة بواسطة الأذن المدركة، وأنها غيرمُحدَّدة، كما الصور المرئية، سواء بالخطوط أوبمواضع الأشياء المُصوِّتة. إذن، فمن أجل فهم فوضى «مُختلَف» الأحداث الصوتية المتخبِّطة كان لا بد أن تنظِّم الأذن تلك الأحداث بطرائق تسمح لنا بتمييز السيرورات المتصلة عن الأحداث المنفصلة، والأصوات المتزامنة

(18) انظر الفصل الرابع [فصل الحركة].

عن المُركَّبة، وغيرها، دون الرجوع إلى أي ملاحظة تخص الأجسام الفيزيقية وتغيراتها. ويكون ذلك ممكنًا ما دامت الأصوات أحداثًا محضة. ذلك أنها أحداث تشمل مبادئ تنظيمها في ذاتها – كالتوافق واللاتوافق، التي قد تتحلَّل تلك الأحداث بمقتضاها إلى أحداث أصغر، وتتركَّب في أحداث أكبر، وتتفِق في علاقات مُحدَّدة في الزمان. كل ذلك بالإحالة إلى الأحداث ذاتها، بمعزل عن أي جسم فيزيقي مُصوِت.

ثمة مسألة أخرى بحاجة إلى أن نأتي على ذكرها في هذا السياق، أعني أثر سماع الصوت الإنساني. لقد أشار أرسطو بحق إلى أن صوت الإنسان يتميز عن سواه من المسموعات بما أننا نسمعه على نحو مغاير[19]. لذا، فإنه يعرّف الصوت الإنساني (*phonē*) أولا بأنه ذلك الصوت الذي يصدره كائن له روح (*psuchē*) بعبارة أخرى، إن صوت الإنسان هو صوت الرّوح. إنه أيضًا «ذلك الصوت الذي يكون له معنى» (semantikos tis psophos estin hē phonē) فصوت الإنسان هو صوت المعنى. إن قول أرسطو ذاك يحمل بعض الوجاهة من حيث:

(i) إن الأصوات الإنسانية أصوات تخاطب الآخرين، ليسوا مجرد يسمعونها فحسب، وهي بذلك تختلف عن الأصوات المحيطة.

(ii) إنها أصوات تنبع من مركز للوعي، وتكشفه، وتأتي معبرة عنه – أي إنها طريقة في النظر إلى العالَم.

(iii) إنها اللغة، أو على الأقل تنطوي عليها، ما يعني أنها تحوي نظامًا نحويًا.

(iv) بالتالي، فهي تنقل أخبارًا، ليست أخبارًا تتعلّق على وجه الدقة بأسبابها، وإنما تتعلق بالعالم، مُشفَّرة في صورة رمزية.

---

(19) De Anima 420b.

تستفيد صفات صوت الإنسان هذه كلها، كما أعتقد، من طبيعتها كموضوعات ثانوية وأحداث محضة. فلأنني أنظّم الأصوات وفق علاقاتها الداخلية، وأكوّن سلسلات أطول من سلسلات أقصر، وأعزل سيلاناتها عن الثرثرة المتصلة، لهذا كان بوسعي سماع الأصوات التي تخاطبني بها، مُنظَّمة نحويًا، وهي تنقل منك رسالة لي حول كذا وكذا. وبسماعي صوتك فإنني أسمع ذلك النظام الصوتي الداخلي، إلا أنني لست ألحقه إلى أوتار الحلق، أو حتى إلى الجسم الذي يحويها، إنما إليك بصفتك ذاتا أخرى. يتجاوز فهمي لمنطوقاتك، بأحد الطرق الهامة، البحث عن العلل، في سبيل الحصول على معنى يمكن أن يعزى إليك مباشرة. ولعل هذا ما قصده أرسطو بقوله إن صوت الإنسان يسمع بطريقة مغايرة. فأنا أسمعه منفصلًا عن نظام الطبيعة، إذا جاز القول، كأنه موجود في عالَم التواصل الخالص. ولنقل ذلك بلغة أقرب إلى الهيجلية: إن صوت الإنسان، وقد فارق عالَم الأشياء إلى عالَم الذوات، يكون مُرسلًا أساسًا مني إليك، والعكس (قارن ذلك باستعارة هوميروس، «الكلمات المجنحة»). وبناء على ذلك، يوجّه صوت الإنسان في السينما أنظار المتلقي إلى شخص يحتمل أن يعزى الصوت إليه، وإذا لم يكن ثمة ذلك الشخص، فإنه يحيل إلى منظور ناظر غير مرئي[20] بوسع الصوت اللامُجسَّد أن يطارد الصورة السينمائية، لهذا فهو يتوقف عن أن يكون مشهدًا حياديًا بانتظار حركة، ويصير في مكان ما «مرئيًا بوساطة اللامرئي».

إن الكيفية التي نستمع بها إلى صوت الإنسان مؤثرة في مواضع أخرى من خبرتنا السمعية: فالخبرة بالقواعد النحوية التي تقبع في آذاننا، إذا جاز ذلك التعبير، تجعلنا نسمع نظامًا نحويًا أو شبه نحوي في كل أنواع التسلسلات الصوتية التي لا تظهرها في الواقع. تقوى هذه الخبرة بالأخص في الموسيقى،

(20) انظر المناقشة المثمرة حول ذلك في:

Michel Chion, *The Voice in Cinema*, op. cit.

التي غالبًا ما توحي بأنها تخاطبنا، بطريقة أشبه بالخطاب. لذا، فإننا نصغي إليها بآذان توّاقة إلى المعنى. تعتبر هذه الخبرة مسوّغًا قويًا للاعتقاد القائل بأن الموسيقى إنما تتصل بالأحوال العقلية بمقتضى بنية شبه دلالية (quasi-semantic).

يقودني ذلك إلى السبب الأخير لكوني غير قانع بالنظرية الفيزيقية للأصوات، ألا وهو الموسيقى. إذ يبدو لي أن أي نظرية في الأصوات لا بد أن تعقل ليس فقط السماع العادي، وإنما أيضًا كل الأفعال الواعية الخاصة المتعلقة بموضوع الأصوات. إننا لسنا نسمع الأصوات كما يسمعها الحيوانات، بل إننا نستمع إليها، ونصغي، ونتنبه، إلخ. كل هذه الأفعال العقلية يمكن اعتبارها، من وجهة نظر صاحب النزعة الفيزيقية، أفعالًا تقصد الاهتزاز الفيزيقي. ومع ذلك، فإننا في حال الموسيقى نسمع نظامًا، على الرغم من أنه نظام مسموع أساسًا، إلا أنه يستند إلى قدرتنا على فصل الأصوات تمامًا عن علّتها الطبيعية. ذلكم هو النظام الذي تمنحه الخبرة السمعية. وبالرغم من أن هذه الخبرة تستفيد من مبادئ السماع العادي، كالتجميع، والتمثيل، والائتلاف، وتستأثر بها، إلا أنها أيضًا، كما أزعم، تشكلها قصدية من نوع خاص. تشكِّلها قَصْديّة من نوع خاص. وختامًا، سألخّص وجهات نظر كنت قد فصّلت فيها القول في **جماليات الموسيقى**، عن إيضاح الكيفية التي بها تمنح الهيئة الميتافيزيقية الفريدة للصوت الرشاقة التي تستلزمها الخبرة الموسيقية.

إن قصدية الخبرات الإدراكية تحدِّدها التصورات التي تُهيئها، إما بواسطة الأحكام الإدراكية أو أفعال المُخيّلة. عندما نستمع إلى الموسيقى، فإننا نصغي إلى تسلسلات، وتزامنات، وتركيبات. ولكننا نسمع بُعدًا، وحركةً، ومكانًا، وقفلةً كذلك. إن هذه التصورات المكانية ليست تنطبق

على ما نسمع حرفيًا، بل إنها بالأحرى تصف المسموع في الأصوات المتسلسلة عندما نستمع إليها بوصفها موسيقى؛ أي إن التصورات المكوِّنة لأساس التلقي الموسيقي تُطبَّق استعاريًا في سياق فعل الانتباه السماعي.

ولكي يتسنَّى لنا فهم ذلك الانتقال المفهومي التخيلي من عالم المكان الطبيعي إلى عالم النغم فإنه يتوجّب علينا، حسبما أعتقد، النظر إلى الأصوات -كما ارتأيت مسبقًا- بوصفها موضوعات ثانوية، تكون أحداثًا محضة أيضًا. تؤلِّف الأصوات ذاتها الأساس الذي بمقتضاه نسمع الحركة الموسيقية، مثلما تؤلّف البقع المُلوّنة على اللوحة الأساس الذي نرى بمقتضاه وجهًا بشريًا. إلا أن تلك الخبرة بالحركة ليست ممكنة إلا بسبب أن الأصوات تُسمع وهي تشغل مواضع في الطيف النغمي. لذا، فهي ترسم أبعادًا ونقاطًا على مُتّصل أحادي البعد. وتؤلف نماذج سمعية يمكن تمييزها وتصنيفها تبعًا إلى الطابع، ودرجة الشدّة، والمدّة. إنها تعيّن حدود الفضاء الموسيقي، والأمكنة التي تبدأ منها الألحان وإليها تنتهي، وغيرها.

والآن، قد يذهب صاحب النزعة الفيزيقية إلى القول بأنني عندما أصف تلك السمات الصوتية فإنني لست أقدّم إلا وصفًا للكيفيات الثانوية للاهتزازت الفيزيقية. إلا أنني أعتقد أن الأصوات لا يمكن تنظيمها كنغم إلا لأنها موضوعات، حيث تكمن كل صفاتها في عالم المسموع. وأنها حينما تُنظَّم هكذا فهي تسهم في تعيين الفضاء السمعي مثلما تُعيِّن الأجسام الفيزيقية الفضاء الطبيعي، وتشغل فيه أمكنة، تتحرك فيما بينها، وتقوم في علاقات مكانية.

بسماعنا الأصوات بوصفها موسيقى فإننا نسمعها كأحداث محضة يمكن كذلك إعادة تمييزها – كما يتضح حينما نُميّز لحنًا موضوعًا في مقام آخر، أو بطابع آخر، أو درجة من الصوت مختلفة. ولأننا نفصل الأصوات في

خيالنا عن عللها الطبيعية، فإنها تصبح أفرادًا لها حياتها الخاصة بالنسبة لنا. بوسعها الاندماج بغيرها من الأحداث المحضة لتؤلّف أحداثًا أكبر، وأن تُقسَّم، وتُشذَّر، وتتوارى في الخلف، أو تتصدَّر المقدمة، وأن تعلو وتهبط، وتزيد (augmented) وتنقص (diminished)، وتنستر جزئيًّا، وتُزيَّن، وتُنوَّع، وتُضمَّن. باستماعنا الأصوات بذلك النحو فإننا نعتمد في كل لحظة على قدرتنا على معاملتها بصفتها أحداثا محضة، بدون أن نتفكّر في عِلّيتها، أو نفترض وجودها.

3

ڤتجنشتاين في الموسيقى

ثمة أهمية خاصة لفلسفة الموسيقى في العالم الأكاديمي الناطق بالانجليزية، حيث تنشر الكتب والمقالات في ذلك المجال شهريًا. لكن يندر أن يأتي ذكر ڤتجنشتاين المتأخر في تلك المنشورات؛ وهذا غريب في ظاهره، إذ إن ڤتجنشتاين من المحتمل أن يكون، من بين جموع الفلاسفة العظام –بعد الفارابي– أكثرهم ولعًا بفن الموسيقى، ومن المؤكد أنه كان أكثرهم تثقيفًا موسيقيًا. كما أنه كتب عن الموسيقى (في محاضرات في علم الجمال، وفي مواضع متفرقة من البحوث الفلسفية، وفي ملاحظات حول فلسفة علم النفس، والثقافة والقيمة) وقد حدَّدَ مباشرة إحدى إشكاليات فلسفة الموسيقى التي لا تمثّل إشكالية عامة في مجال الجماليات – أعني إشكالية الفهم الموسيقي. صحيح أن تأملاته حول ذلك ليست بالكافية بحيث تشكل حجة، ولكن ذلك لا يُميّزها عن تأملاته حول كل شيء آخر تقريبًا.

لا يستغرب الإخفاق في تناول تلك التأملات العابرة إذا نظرنا إلى إسهام ڤتجنشتاين في سياقه التاريخي. فقد نشأت فلسفة الموسيقى التحليلية متمحورة حول سؤال المعنى الموسيقي، ذلك السؤال الذي صيغ في أثناء القرن العشرين بطرائق كانت منافرة لرؤية ڤتجنشتاين. صحيح أن نظرية سوزان لانجر (Suzanne Langer) في المعنى الموسيقي التي عرضتها في عملها

الفلسفة في مقام جديد (*Philosophy in a New Key*) مشتقة بصورة واضحة من عمل ڤتجنشتاين، إلا أن ڤتجنشتاين الذي أفادت منه لانجر كان صاحب الرسالة (*Tractatus*) الذي أخذت عنه نظريته في الصورة المنطقية ووظفتها بطريقة مبهرة وصارمة من أجل أن تصوغ نسخة جديدة من نظرية كروتشه وكولنجوود التعبيرية.

يفترق ذلك عن المسار الذي اتبعته النقاشات حول المعنى الموسيقي عند كل من هانزلك وغورني في القرن التاسع عشر، التي دارت حول سؤال ما إذا كانت الموسيقى بوسعها التعبير أو التمثيل، أو تضمين وجدانات من خارج الموسيقى (extra-musical) بكيفية ما. وإذا كان الحال كذلك، فهل يعد ذلك إضافة هامة لقيمتها أم لا. وبتعبير آخر، لقد نظر إلى المعنى الموسيقي باعتباره علاقة بين الموسيقى وشيء آخر. بالنسبة لڤتجنشتاين، إما أنها ليست علاقة من الأساس، أو أنها على أقصى تقدير «علاقة داخلية»، بالمعنى المثالي، أي علاقة تنفي الانفصال فيما بين الأشياء التي تربطها ببعض.

كان ڤتجنشتاين قد انتبه في فلسفته المتأخرة إلى أهمية تبصر فريجه القائل إن بوسعنا الحديث عن المعنى فقط عندما يكون بوسعنا الحديث كذلك عن الفهم[1]. ذلك أن معنى الجملة هو المفهوم منها عندما نفهمها. إن قيود الفهم، إذن، قيود المعنى. فلا يمكننا أن نعزو لعلامة ما معنى بمجرد ربطها بموضوع، أو حدث، أو خاصة. تلك الرابطة لا بد أن تقوم في أفهام مستعملي العلامة، وهذه الأفهام تدخل في سيرورة اجتماعية معقدة.

تنطبق تلك الملاحظة على الموسيقى أيضًا[2] فإذا كان للموسيقى معنى

(1) وقد أوضح مايكل داميت النتائج المترتبة على هذه الوجهة من النظر:
Michael Dummett, *Frege: Philosophy of Language*, Oxford 1971

(2) تعود هذه الملاحظة إلى عام 1946 ونشرت إلى جانب استبصارات عدة قيمة دونها ڤتجنشتاين تتعلق بإشكالية الفهم عموما، والفهم الموسيقي خصوصا، وغيرها يتعلق بالنقد الموسيقي، في

لوجب أن يفهمه ذاك الذي يفهمها. وبالتالي، يحل مفهوم الفهم محل مفهوم المعنى، ولا يتحصل لدينا أدنى فكرة عن معنى الموسيقى ما لم نصنع تمييزًا، بدرجة ما، بين المستمع الذي يستمع بفهم [المستمع الفاهم]، والمستمع الذي ببساطة يسمع. إذا كان فهم الموسيقى يشبه فهم اللغة لأمكن تعيين المعنى الموسيقي بواسطة تفسير دلالي. بيد أن المماثلة باللغة لا تعدو أن تكون مماثلة. فالعلامات اللغوية اتفاقية (conventional) بالكامل، كما أن خواصها الدلالية يحكمها نحو توليدي. وكلا الأمران لا ينطبقان على الموسيقى، ولا حتى الموسيقى السيريالية (serial)، المؤلفة فيما يبدو وفق قواعد شبه-نحوية اتفاقية صارمة[3]

حينما يتعرض ڤتجنشتاين إلى مسألة الفهم الموسيقي، في عدد من المواضع، فإنه يربطه بمسألتين كانا يشغلان تفكيره. ألا وهما تعبيرات الوجه (facial expressions) ووضعية الشخص الأول (the first-person case). وأعظم إسهام فلسفي له، في رأيي، إنما يكمن في نقاشاته حول توصيفات الشخص الأول [ضمير المتكلم] لحالاته العقلية، لا سيما حجته حول استحالة «اللغة الخاصة» (private language). وقد طمست أهمية ملاحظات ڤتجنشتاين المحيرة حول تعبيرات الوجه على الرغم من أنها تُمثِّل كذلك إسهامًا فلسفيًا مهمًا. وتوضح الفقرات التالية من الثقافة والقيمة

الثقافة والقيمة. انظر:

Wittgenstein, Ludwig (1980). *Culture and Value (Vermischte Bemerkungen)*. Basil Blackwell. 51e.

(3) حاول فريد ليردال وراي جاكيندوف تقديم تركيب توليدي للموسيقى التونالية. في عملهم: نظرية توليدية في الموسيقى التونالية.

Fred Lerdahl and Ray Jackendoff in *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass. 1983;

وقد انتقدت هذه المحاولة في الفصل السابع من جماليات الموسيقى:

The Aesthetics of Music, Oxford 1997, Chapter 7.

كيف تتصل الإشكالات الثلاث الخاصة بالفهم الموسيقي، وتعبيرات الوجه، ووضعية الشخص الأول:

> «مم يتألف: تلقي جملة موسيقية بفهم؟ وتأمل وجه مع حساسية تجاه تعبيره (*mit dem Gefühl für seinen Ausdruck*)؟ الاستغراق في تأمل تعبير ذلك الوجه؟
>
> تأمَلْ مَسلك شخصٍ يرسمُ وجهًا بطريقةٍ تُبيّن فهمَ تعبيره. تأمل وجه الرسام، وحركاته – ما الذي يُبيّن أن كل ضربة فرشاة يضعها الرسام يُمليها الوجه المرسوم، وأن لا شيء في رسمه اعتباطيٌّ، وأنه وسيط جيد؟
>
> هل هذه حقًا خِبْرة (*Erlebnis*)؟ ما أعنيه، هل يقال عنها إنها تُعبّر عن خِبْرة؟ مرة أخرى، ماذا يعني تلقّي جملة موسيقية بفهم، أو لعبها بفهم؟ لا تنظر في قرارة نفسك، وإنما بالأحرى تأمل لم تقول عن شخص آخر إن ذلك ما يفعله. وما الذي يدفعك إلى القول بحصول خبرة معينة عنده؟ بخصوص هذه المسألة، هل نقول ذلك بالفعل أصلًا؟ أليس من المرجح أكثر أنني سأقول بحصول كثرة من الخبرات لدى شخص آخر؟
>
> ربما قد أقول: «إنه يَخْبُر اللّحنَ بشدّة»؛ ولكن انظر كيف يبدو ذلك [القول]».

ترتبط تلك الفقرات مباشرة بنهج «الشخص الثالث» في علم النفس الفلسفي عند فتجنشتاين. إن مناط الحجة في الجزء الأول من البحوث الفلسفية هو أنه ليس من الممكن تخصيص معنى المحمولات الذهنية أو مرجعها من خلال الأخذ بجهة نظر الشخص الأول فحسب. إننا نتعلم تطبيق المحمولات الذهنية عبر ربطها بتعابير الناس وإيماءاتهم، وسلوكهم،

وظروفهم (ومن المحتمل الحيوانات الأخرى). وفي حين أن ثمة ذلك الذي يسمى بـ«منظور الشخص الأول» في حالتي الذهنية الخاصة إلا أن ذلك لا يكشف لي أي واقعة خاصة، مستورة عن العالم القابل للملاحظة عمومًا. إنه منظور يطل على الشيء نفسه الذي تلاحظه حينما تراني مفكرًا، أو غاضبًا، أو متأملًا. وإني أتعلم ماهيّةَ ذلك الشيء من خلال مشاركتي في الخطاب العام، الذي يُمكِّنني من تمييز حالاتك الذهنية، وأن أسمّيها.

وعلى الرغم من أنه ليس ثمة حقائق ذهنية تخص «الشخص الأول» إلا أن ثمة بالتأكيد معرفة من منظور الشخص الأول؛ وأن هذه المعرفة ليست ترد إلى أي معرفة متحصلة من منظور الشخص الثالث. إن معرفة الشخص الأول «عيانية»؛ يختلف ذلك النوع من المعرفة عن معرفة أن (knowing that) ومعرفة كيف (knowing how). إنه في الواقع نوع فريد تمامًا من المعرفة. يمكن أن نصفه بأنه «معرفة بالعيان»، من أجل التأكيد على أنها ليست معرفة تختص بواقعة ما ولكن مؤالفتها.

في الفقرة الثانية المقتبسة أعلاه، تنكشف معارضة فتجنشتاين للتقليد الديكارتي ممثلًا في فكرة «النظر نحو الداخل» من أجل اكتشاف معنى أحد الألفاظ، أو واقعية إحدى الخبرات، أو مغزى عمل فني. وهو يقول في الواقع إننا لن نكتشف أبدًا ما نعنيه بالفهم الموسيقي من جهة نظرنا وحدها. بل إنه يتحتم علينا النظر في الوقائع العامة الملحوظة التي تجعلنا نقول إن شخصًا آخر يفهم ما يسمع. يضمّن فتجنشتاين في قوله ذلك فكرة أن الفهم الموسيقي بالأخص إنما يشبه فهم تعبيرات الوجه، ويُعرض بطرائق مماثلة.

إن تأكيد فتجنشتاين على تصور الفهم الموسيقي لا يعكس تأثره بفريجه فحسب؛ بل إنه يدخل ضمن سياق ردة فعله على الحداثة الموسيقية. لقد كان فتجنشتاين حداثيًا في العمارة. يتبع لووس (Loos) في سعيه نحو تطهير

خطوط الأسلوب الكلاسيكي، إلا أنه لم يكن حداثيًا في الموسيقى. توحي بعض ملاحظاته إلى أنه كان يعتقد أن الحداثة الموسيقية (على الأقل في أكثر أنواعها تزمُّتًا) تنطوي على اعتقاد خاطئ يتعلق بطبيعة التلقي الموسيقي؛ إنني حينما أستمع إلى قطعة موسيقية مؤلفة بأسلوب النغمات الاثني عشرية السيريالية بوسعي تمييز أن كل نغمات السلسلة قد استنفدت عدا واحدة (هب أنها كانت نغمة صول دييز). إنني بذلك أعرف أن صول دييز ينبغي أن تأتي. قد يضلّل ذلك امرأً إلى الاعتقاد بأن ذلك يشبه حال المستمع الذي يستمع إلى قطعة مؤلفة بالأسلوب الكلاسيكي وهي تقر في تآلف الدرجة الخامسة [الدومينانت] بسابعته[4]، مما يقوده إلى ترقب النغمة الأساسية. يتعلق الفهم الموسيقي في كلا الحالتين بإدراك الكيفية التي يُوجِب بها حدث موسيقي الحدث التالي. ويتأتى الإشباع الجمالي من إدراك النظام والدقة في صميم ما هو، من الناحية الأكوستيكية، ليس إلا تسلسل أصوات.

لكن معرفة أن صول دييز، في المثال الذي افترضت، يتوجب أن تتوالى ليست تدل على حصول الفهم الموسيقي. إذ إني بوسعي أن أعرف ذلك حتى إذا لم تعن الجملة الموسيقية شيئًا بالنسبة لي. وقد تعني الجملة شيئًا بالنسبة لي بالرغم من جهلي أن صول دييز توجبها القواعد التركيبية. إن نظام النغمات الاثني عشرية التركيبي ليس نحوًا موسيقيًا. وإذا أخبرني أحدهم، على سبيل المثال، إنه لا يفهم الثيمة الافتتاحية من كونشرتو شونبيرج للفيولينة فلن يساعده توضيح كيف اشتقت هذه الثيمة من سلمي الهكساكورد في متسلسلة شونبيرج النغمية عن طريق عزو النغمات المتبقية إلى الوتريات المنخفضة [الغليظة]. أما من الناحية الموسيقية فقد يبدو ذلك الإجراء اعتباطيًا تمامًا. (إذ إن هذه التآلفات الموضوعة في

(4) تآلف الخامسة بسابعته (dominant seventh) أحد أهم التآلفات بالسابعة عمومًا. يتكون من ثلاثي كبير تضاف إليه سابعة صغيرة. (المترجم)

الوتريات المنخفضة اعتباطية من الناحية الموسيقية، وتضعف من أثر اللحن. إنها توجد فقط لكيما «تُحقّق السلسلة النغمية» ولا تقول شيئًا بمفردها. (المثال 1).



مثال ١

لقد بيّن تطور الموسيقى اللاتونالية والسيريالية لجمهور المستمعين الفرق بين الموسيقى التي لا يفهمونها والتي يفهمونها. ولا يهم مقدار التنظير، أو عدد القواعد المطبقة ذاتيًا، أو الاصطلاحات والقيود – بما أنه لن يسهم أحدها في نقل المستمع من أي الحالتين إلى الأخرى [أي من انعدام الفهم إلى الفهم]. ذلك أن الفهم الموسيقي ليس شكلًا من الفهم النظري، كما أن نوع الضرورة المسموع في جملة موسيقية أو تسلسل نغمي، أي حينما نسمعها باعتبارها تلزم لزومًا ضروريًا، أقول إن هذه الضرورة ليست من نوع الضرورة المستمدة من اتباع القواعد، أو طريقة البرهان الرياضي.

إذن، ما جدوى الحديث عن الفهم الموسيقي، وما نوع المعرفة التي تحصل عن ذلك الفهم؟ كان هذا السؤال يراود ڤتجنشتاين في الفقرات المقتبسة، وهو سؤال بالغ الصعوبة وتأسيسي بالنسبة إلى جماليات الموسيقى. لهذا

بوسعنا أن نتفق مع ڤتجنشتاين في القول إننا لن نعثر على جواب لهذه المسألة من خلال النظر نحو الداخل. لكننا قد نرتاب من أنه لم يهئ لنا بديلًا واضحًا. يلاحظ ڤتجنشتاين في عدة مواضع التماثلات بين الموسيقى واللغة – إن جملة موسيقية قد تبدو استفهاما، والقفلة قد توحي بأنها فاصلة منقوطة، أو نقطة نهاية الجملة، وغيرها. بيد أن هذه التماثلات، كما يلاحظ ڤتجنشتاين نفسه، تحيل إلى أشياء «نسمعها في» الموسيقى عندما نسمعها بفهم. إنها ليست تُمكّننا من معرفة كُنه فهم الموسيقى، ذلك أننا بحاجة إلى نظرية في الفهم من أجل استيعاب معنى هذه المماثلة على نحو ملائم؛ إن «السمع في» هو بالضبط نوع الخبرة التي نحاول تفسيرها.

في الواقع، إننا في حال تبنينا منظور الشخص الثالث كما يقترح ڤتجنشتاين فإن الفروقات بين فهم الموسيقى وفهم اللغة ستظهر أكثر من التشابهات. قد يبرهن المرء على فهمه أحد الألفاظ من خلال استعمالها وفق قواعد تركيبية ودلالية. وقد يبرهن آخر على فهمه قطعة موسيقية من خلال أدائها، إلى ذلك الحد تبقى المماثلة مع اللغة قائمة. لكن معظمنا ليس بمؤد، بل إن ثقافتنا هي الاستماع. ليس بالأداء وإنما بالاستماع يبرز الفرد الموسيقي العادي الفهم، وبدون مستمعين سيفقد الأداء غائيته (حتى إذا كان المتلقون في بعض الأحيان هم المؤديين أنفسهم).

بالإضافة إلى ذلك، لا ينكشف الفهم الموسيقي في الأداء بالكيفية نفسها التي ينكشف بها الفهم اللغوي في الخطاب؛ إن شخصًا ينطق بصلافة، أو بلادة، أو بطريقة مستهجنة قد يُظهر فهمًا لما يقول. أما المؤدّي الذي يلعب على غرار ذلك قد ينتج كل الأصوات المنصوصة في المدونة الموسيقية إلا أنه، مع ذلك، سيُبيّن أنه لم يفهم شيئًا. إن الفهم الموسيقي أحد أشكال الفهم الجمالي، فهو يتجلى في البحث الواعي عن التشكيل الصحيح، والدينامية

المضبوطة، وسرعة الأداء الملائم (tempo). كما أن المستمع كذلك يميز بين أساليب الأداء الصحيحة والخاطئة، حتى إذا لم يقر بحدوث أي انحراف عن المدونة.

لكن ليس الأداء وحده ما يحكم عليه، فثمة الموسيقى ذاتها. يتساءل ڤتجنشتاين: «ماذا يعني الاستماع الفاهم إلى جملة موسيقية أو أداؤها بفهم؟» ألا يعتمد ذلك على الجملة؟ إن جملة موسيقية مبتذلة، أو عاطفية، أو سخيفة يمكن أن يؤديها بسطحية المؤدي الذي يتماهى مع أسلوبها المُتصنَع. لكن المؤدي الذي يسمع ما بها من تصنع لن يسعه أن يؤديها بسطحية، بل إنه سيسفه منها، واضعًا بين علامات تنصيص حذرة أكثر أجزائها المهينة، بحيث يصبغها بطابع الدعابة: كما لو أنه يُحوّل الذائقة الفاسدة إلى طيبة بروح السخرية. (فكّر في كيفية أداء مقطوعة «Angel of Music» من مسرحية لويد ويبر الموسيقية «Phantom of the Opera» مثلًا). الآن، أي هذين المؤديين يفهم الموسيقى؟ حسنا، قد تقول إن كليهما يفهمها بصورة مختلفة. إلا أن المؤدي الذي رأى من خلالها معناها الحقيقي، في هذه الحالة، هو بالضبط الذي لن يسعه أن يؤديها كما ينبغي. إذ إن في أدائه انتقاص للمقطوعة، كما لو أنك تنتقص من كلام أحدهم عن طريق ترديد ما يقول على الفور بلهجة ساخرة.

يحدث الأمر نفسه في الاستماع. هب أن اثنين يستمعان إلى أغنية عاطفية جدًا، أحدهما يستمتع بها بطريقة سطحية، والآخر يغض الطرف عنها. يقول الأول للثاني: «إنك لا تفهم هذه الموسيقى»، فيجيب الثاني: «على العكس، إنني أفهمها ولهذا أنبذها». فهل نقول إن كليهما فهم الموسيقى، إلا أن كلا منهما فهمها بطريقة مختلفة؟ أم إن أحدهما قد أساء فهمها، بما أنه قد غفل عن إدراك مغزاها؟

هنا يمكن أن نعود إلى مناقشة الموضوع الآخر الذي تعرّض له ڤتجنشتاين في الفقرات المقتبسة؛ أعني موضوع تعبيرات الوجه. إن ڤتجنشتاين يريد القول إن فهم فقرة موسيقية يشبه، بطريقة ما، فهم تعبيرات الوجه. وهو يقول إن بوسع المرء إظهار ذلك الفهم عن طريق كيفية رسمه للوجه. ويصف رسامًا يشرع بالرسم، فيصير بذلك «وسيطًا جيدًا» وينقل كل تفاصيل ما يراه. لكن هل يصح ذلك القول؟ مؤكد أنك قد تكون خبيرًا في نقل الملامح الظاهرة على أحد الأوجه، ويفوتك التعبير في الآن نفسه، وقد يقال العكس. (يمكن لبيكاسو أن يلتقط تعبيرًا في بضع خطوط وعين. بينما تلتقط الصور الفوتوغرافية كلَّ شيء عدا التعبير). والمشكلة ههنا أن هذه النظرة تُوشك على الوقوع في استدلال دائري؛ فالوسيط الجيد هو الذي ينقل التعابير، ليس ذلك الذي يسجل كل شيء آخر. ومع ذلك، فهذه المسألة تتعلق بإشكالية الموسيقى. إن من المؤكد أن شخصين يسعهما فهم تعبير أحد الأشخاص، وأن يستجيب كل منهما بطريقة مختلفة. على سبيل المثال، إن تعبير السخط على وجه مغني البوب المراهق يفهمه من يتوافق مع هيئته المتحدية الزائفة وكذا من ينفر من هذه الهيئة على حد سواء. ولا يعني هذا أن كليهما يفهم التعبير إياه بطريقتين مختلفتين، بل إنهما بالأحرى يفهمانه بالطريقة عينها، ولكن يستجيبان بصورة مختلفة.

لا يُفهم التعبير عن طريق التشخيص. إننا لا ندرك تعبيرًا بواسطة اكتشاف شيء آخر (مثل حالة مزاجية، أو أحد الوجدانات أو السلوكات) يتعلّق به تعلُّق المادة بالصورة. بل إن التعبير يُفهَم من خلال فعل تلقائي من الإدراك، وكما يمكن نقله في تعبير جوابي أو إيماءة يمكن كذلك نقله عبر توصيف ملائم بالكلمات. ويحتمل أن يكمن الفارق بين الشخصين، في المثال الذي ذكرت، في تشخيص مغاير. إذ إن أحدهما قد يرى في تعبير وجه فنان البوب علامة تدل على شقاء العالَم (*Weltschmerz*) بينما يرى الآخر

فيه علامة على نرجسية عنيفة. وبالمثل، يمكن أن يفهم الناس، على أي حال، أحد التعبيرات بطريقة مختلفة حتى لو لم يعزم أحدهم على تحديد الحالة العقلية التي يفترض أن التعبير يقوم بنقلها.

بإمكاننا القول إن ثمة تعبيرًا بعينه للوجه يميزه الملاحظان كلاهما؛ والقول أيضًا إن هذا التعبير يعبّر عن سجية معينة أو حالة عقلية يختلف كل منهما حولها. لهذا فإن حدَّ «التعبير» يمكن أن يستعمل بنحوين، فهو من جهة يستعمل للإشارة إلى خاصة أو جانب للوجه، ومن جهة أخرى للإشارة إلى نسبة الوجه إلى حالة عقلية. تقترح ملاحظات ڤتجنشتاين حول التعبير، سواء هنا أو في محاضرات في الجماليات[5]، إن المعنى الأول للحد [التعبير]، أي غير العلائقي (non-relational)، هو الأكثر أهمية في مجال الجماليات. فهو يحبّذ فهم الموسيقى من خلال إدراك التعبير بمعناه غير العلائقي؛ ويبدو من قوله أنه يتضمن القول بأننا نخطئ إذا أعتقدنا أننا نفهم الموسيقى بتشخيص ما تعبر عنه. إذ إننا حينما نتحدث عن «إدراك التعبير» في قطعة موسيقية، أو أدائها بصورة معبرة، فإننا نستعمل حد «التعبير» استعمالًا «غير مُتعدٍّ»[6][7]

(5) Lectures and Conversations on Aesthetics, Freud and Religious Belief, ed. Cyril Barrett, Oxford 1966.

(6) برغم من صحة أن فتجنشتاين كان غالبا ما يرجع اللبس فيما بين الاستعمالين، «المتعدي» و«غير المتعدي» إلى الحد «معيّن» في عبارة «تعبير معيّن»، كما نجد في الكتابين الأزرق والبني:
The Blue and Brown Books, Oxford 1960, p. 162.

انظر الحجج التي عرضتها في مقالتي عن «التعبير»:
'Expression', in the *New Grove Dictionary of Music*, ed. Stanley Sadie, London 1982 et seq.

(7) المقصود بالاستعمال غير المتعدي للحد (intransitive) ههنا هو استعمال الحد بتقييد ألا يتعدى التعبير المُعطى الظاهر إلى ما قد يضمره هذا التعبير من حالة عقلية يفترض أنها تقبع خلف ذلك التعبير بوصفه مظهرا لها. وهذا معنى التشخيص (diagnosis) في هذا السياق، أي محاولة تشخيص واستشفاف الحالة العقلية أو الذهنية التي تقف وراء التعبير كما قلنا. وهو ما يتسق وموقف ڤتجنشتاين من اللغة الخاصة، ومنظور الشخص الأول كما أوضح الكاتب. (المترجم)

تتماس هذه النقطة مع اهتمامات أخرى لدى ڤتجنشتاين: أعني اهتمامه بإدراك الجوانب. إن تعبيرات الوجه ليست جوانب، إلا أنها تشبه هذه في أنها ليست تدرك إلا من قبل كائنات مثلنا، أي كائنات بوسعها فهم العالم باعتباره زاخرًا بالرموز والعلامات. يمكن لتعبيرات الوجه أن تكون غامضة كحال الجوانب. كما أنها تعد تابعة (supervenient) لخواص الدرجة الأولى للوجه، مثلما تتبع الجوانب خواص الدرجة الأولى للصورة. إن فهم تعبير يعني إدراك جشطلت، وإسناد تداول اجتماعي إلى ذلك الجشطلت. إنك بذلك تُدخل التعبير في لعبة الوجوه البشرية، تقربه من هذا الوجه، وتبعده عن ذاك. كما أن كل تعبير يعين مجالا من الاستجابات الممكنة – إن له قدرًا من التكافؤ [بالمعنى الكيميائي] ينشد الاستجابة الإنسانية التي ستكمله.

نعود إلى مثال الأغنية العاطفية. يبدو لي أنها يمكن فهمها من قبل المؤدي الهاوي والناقد المتزمت بدرجة ما. ذلك أن شخصيتها الموسيقية تتلاقى مع كل منهما. إلا أن الفهم لا يتوقف عند هذه الخطوة الأولى من الإدراك، ولا ينبغي عليه ذلك. والأمر يشبه مسألة تعبيرات الوجه: إننا لسنا ندرك هذه التعبيرات وحسب، بل إننا ننظر فيما تضمره من معان، ونبتغي من الوجوه أن نظفر بفهم السجية، والحالة المزاجية، والوجدان، مثلما نبتغي من الإيماءات والألفاظ. وإذا كان فهم الموسيقى يشبه فهم تعبيرات الوجه فإنه لا بد أن يحتمل البحث عن معنى يقبع وراء الجشطلت المباشر.

لهذا، يبدو لي أن مقارنة ڤتجنشتاين الفهم الموسيقي بفهم الفراسة ليست تنطوي على النتيجة التي يستقها منها، أعني اقتصار التعبير الموسيقي على فكرته غير المتعدية. إن الحقيقة الأهم بالنسبة إلى ڤتجنشتاين تكمن في «إدراك التعبير» بدلًا من إدراك حالة عقلية تقبع وراء التعبير، وتتكشّف فيه. ومثل ذلك، إن الحقيقة الأهم بالنسبة إلى ڤتجنشتاين المتعلقة بفهم

الموسيقى تكمن في فعل الإدراك، الذي يمكن مقارنته بفهم تعبيروجه عوضًا عن أي مؤالفة للحالة العقلية المُعبَّر عنها.

ولكن، لِمَ يكون «إدراك التعبير» (بالمعنى غير المتعدي) بهذه الأهمية بالنسبة لنا؟ لأنه بالتأكيد يُمثّل الخطوة الأولى الحيوية في فهم الآخرين – ما الذي يفكرون فيه، أو يشعرونه، أو يعنونه. وبالمثل، فإن فعل الإدراك في الفن هو المرحلة الأولى في سيرورة التشارك التخيلي، التي تتمثل غايتها النهائية في أن نألف سجية أو حالة عقلية. ولمّا كان ڤتجنشتاين يشنُّ حملة على وضعية الشخص الأول فإنه يبدو منكرًا ذلك في عدد من المواضع في كتاباته. إن ڤتجتشناين في تلهّفه على منعنا من «النظر نحو الداخل» يخفق في إدراك أن المرء بوسعه النظر إلى الخارج وأن يجني معرفة تختص بالشخص الأول.

ويحدث ذلك في حال الوجوه بالكيفية التالية. إننا حينما نفهم التعبير المرتسم على أحد الوجوه فإنه يكتسب، بالنسبة لنا، فرادة، وشخصية، ما يهيئنا إلى التلاقي الإنساني. ويعني الإخفاق في فهم ذلك التعبير الإخفاق في رؤية مكانه الملائم داخل معرضنا لصور الوجوه، ونجهل بالتالي كيفية ملاقاة ذلك الشخص الذي يرسمه. ولكن بمجرد أن نفهم فإننا ننزع، بصورة قبل شعورية، إلى محاكاة علامات الوجه. ونأتي على «معرفة ماذا يعني» أن تمتلك وجهًا كهذا؛ إن هذه المعرفة من الداخل تمنح منظورًا للشخص الأول يطل على حياة الآخر. تشبه هذه الخبرة خبرة «تجلي الجانب» التي بحثها ڤتجنشتاين في بحوثه الفلسفية، الجزء الثاني الفقرة الحادية عشرة. ولا سيما أنها تخضع للإرادة. إذ بوسعي أن أقرر الولوج في تعبير الآخر، أو البقاء خارجه، إذا جاز القول، والنظر إليه كشيء منفصل.

إننا حينما نلج ملامح وجه الآخر بهذه الطريقة فإننا نبدأ في تخيل حالاته العقلية. إننا لسنا نملك بالضرورة كلمات تعبر عن تلك الحالات العقلية، كما أن مؤالفتنا إياها هي إحدى صور «تخيل ماذا يعني أن»، أعني أنها المعادل التخيلي لمعرفة الشخص الأول. إنما بالتركيز على سمات الآخر وعلاماته فإننا نجد تلك الحالات العقلية تتكشّف في داخلنا – لسنا نشعر بها فعليًا بل إنها تجد لها ملاذًا في المخيلة. لهذا فإن الوجه مهم جدًا بالنسبة لنا، إنه نافذة روح آخر. إن إدراك التعبير هو المرحلة الأولى في السيرورة التي بمقتضاها نعيد بناء جهة نظر الشخص الأول الخاصة بآخر في أنفسنا. ونألف حالات عقلية لا يسعنا بالضرورة تسميتها، ولكننا نعرفها من الداخل، مثلما نعرف وجداناتنا. إن ذلك بالتأكيد أحد الأسباب التي تجعل وجهًا غاضبًا أو مزدريًا أو مُنفّرًا للغاية؛ ليس لأن بوسعنا تسمية الوجدانات التي ينطق بها، بل بسبب أننا نتلقى حينئذ لمحات مباغتة لما يعنيه أن تتجاوب مع العالم على هذا النحو.

من المؤكد أن ڤتجنشتاين مُحِقٌّ في اعتقاده بأن ثمة فعلًا أوليًا للفهم الموسيقيّ يمكن مقارنته بفهم تعبير وجه. إننا نسمع لحن «Angel of Music» باعتباره ذا شخصية بالنسبة لنا. يوحي ذلك اللحن بنظرة طفل يطل من سريره: «وحده عالم يخلو من السخافات بوسعه أن يحوي شيئًا بريئًا كهذا»؛ يمكن أن يصرفنا عن ذلك أداء ساخر للمقطوعة إياها، يقف منها مسافة. لكن ربما نفتن كذلك. من ثم نصير الموسيقى، ما دامت باقية؛ إذ تتلصص حالة عقلية زائفة إلى منظور الشخص الأول لدينا، تشتبك مع إحساسنا بما نكون. إن إحدى مهام الذوق أو الحكم الجمالي بالطبع تتمثل في التمييز بين التعبير الذي نتماهى معه والتعبير الذي يدعونا إلى التعاطف مع حالة عقلية نسعى، ونحن في أفضل أحوالنا، إلى تلافيها. لكن يستحيل أن نصنع هذا التمييز ما لم نرتق، في مقام فكرنا، من التصور غير المتعدي للتعبير إلى معناه المتعدي.

وقد كان ڤتجنشتاين يعي ذلك، كما تظهر ملاحظاته اللاذعة حول فن مالر في الثقافة والقيمة، وهو الذي أعرض عن موسيقاه تمامًا باعتبارها غير ذات قيمة؛ من الصعب أن نتفق مع هذه الملاحظات، ولكن يسهل أن نرى لم قدمها ڤتجنشتاين. فقد كان مالر نفسه يعي المشكلة، حتى إنه طلب مساعدة فرويد في تجاوزها. إن ألحان الليندلر (*Ländler*)[8] العذبة، وتآلفات الهورن المفتوحة، وصوت الترومبت البعيد، ونبضاته الصاعدة المتكلفة، أليست تدعونا هذه كلها إلى الاستغراق في المآسي والأشواق التي تفتقر الجدية التي ينبغي أن تتصف بها المآسي والأشواق؟ على الأقل بوسعنا أن ندرك أن مالر، بالنسبة إلينا كما كان بالنسبة إلى نفسه، مشكلة، وأن هذه المشكلة لا يمكن فهمها على نحو تام إلا إذا تهيأ لنا تصور عن الفهم الموسيقي أرحب مما كان بوسع ڤتجنشتاين أن يقدمه في ملاحظاته الضيقة. يتطلب هذا التصور الأرحب منا ألا نعرض عن وضعية الشخص الأول ولكن تقديم إطار نظري أكمل حولها – أن ندرك أن ثمة ذلك الصنف من المعرفة، معرفة الشخص الأول، حتى إذا وجب أن نصف موضوع هذه المعرفة (أم هل ينبغي أن نأمل في وصفه) من منظور الشخص الثالث.

لهذا السبب، حسبما أزعم، فإن النقد الموسيقي صعب للغاية. فليس بوسعنا استجلاء معنى قطعة موسيقية، كما يذكّرنا ڤتجنشتاين بحق،

(8) الليندلر (Ländler) في الأصل رقصة شعبية من جنوب ألمانيا ذات ميزان ثلاثي. وقد كتب منها بيتهوفن وشوبرت نماذج عدة. ويشير الكاتب بالأخص إلى استعمال جوستاف مالر للألحان والرقصات الشعبية لموطنه بوهيميا ودمجها في صيغة الرقصة، والتنويعات، في أعماله السيمفونية بحيث تحل محل المنويت والاسكرتسو. إن أغاني الليندلر وألحانه ذات طابع ريفي، ويقال إن مالر قد حفظ في طفولته حوالي المائتين من هذه الأغاني الشعبية السلافية والمورافية التي كانت تردد حينذاك في بلدته، وقد شكل ذلك حساسيته الموسيقية. وصارت هذه الخزانة اللحنية بعد ذلك أحد أهم المنابع التي استقى منها موضوعات سيمفونياته. وفيما عدا الثالثة والثامنة تكاد لا تخلو سيمفونية لمالر من استعمال هذه الألحان في صيغة الرقصة، مثال ذلك الحركات الثواني من السيمفونيات الأولى، والثانية، والرابعة، والتاسعة، واسكرتسوات كل من الخامسة، والعاشرة غير المكتملة أيضًا. (المترجم)

بالنظر نحو الداخل. وحتى إذا نظرنا نحو الخارج، على الرغم من ذلك، فإن سعتنا على فهم ما ننظر إليه إنما تقوم على ما يجري فينا. إننا لكي نقدّم إطارًا نظريًا شاملًا حول الفهم الموسيقيّ، إذن، لا بد أن نتخطى مقارنة فتجنشتاين المقتضبة بين ذلك الفهم وإدراك تعبيرات الوجه. يتوجب علينا النظر إلى الموسيقى بوصفها فعلًا تواصليًا، يقوم أساسًا على تثبيت –داخل منظور الشخص الأول عند المستمع– حالة عقلية خارجية عنه.

4

الحركة

في جماليات الموسيقى، قلت إن حركة الموسيقى (كالتي نسمعها في لحن) لا بد أن تفسَّر وفق حدود مكانية. أعني حركة اللحن من مكان إلى آخر في مُتصّل أحادي البعد. أزعم كذلك أننا عندما ندرك لحنًا فإن ليس ثمة شيء يتحرك حرفيًا. ذلك أن ما نسمعه هو عبارة عن أصوات ذات شدة مُعيّنة، تُلعب تباعًا، وليست أصوات يمكن تحديدها بوصفها واحدة عدديًا[1]، بل نغمة يليها أخرى.

أجمع بين هذين القولين بالقول إن الخبرة الموسيقية تكون «مزدوجة القصدية» مثل كثيرمن الخبرات الجمالية. إنك تسمع تتابع أصوات مُنظَّمة زمنيًا، ذلك ما تعتقد أنه يحدث، أنك تسمع شيئًا «حرفيًا». وتسمع في تلك الأصوات لحنًا يتحرك في الفضاء الموسيقيّ المُتخيَّل. إن ذلك ليس بشيء

(1) أي أن وحدتها ليست عددية، أو أن الأصوات ليست في هُوية عددية (numerical identity). والهُوية العددية هي علاقة [الشيء] بذاته، والتي لا يحملها [الشيء] تجاه أي شيء آخر غير ذاته. هي إطلاق الهوية «على الشيء من جهة ما هو واحد. كقولنا: إن الشيخ الرئيس هو أبو علي ابن سينا». انظر في ذلك: جميل صليبا، المعجم الفلسفي ج2، ص531. ويشير الكاتب إلى أن ما نسمع ليس سوى أجزاء منفصلة عن بعضها من الطيف الصوتي، ولا يربطها في الواقع رابط، وإنما يتطلب الأمر فعلا من المخيلة لتخيل الحركة الموسيقية. وهو ما يسميه الكاتب في باقي فصول الكتاب بالإدراك الاستعاري (metaphorical perception) أو النقلة الاستعارية. وله نظرية حول ذلك عرضها في كتابه جماليات الموسيقى. (المترجم)

تعتقد في حدوثه وإنما تتخيله: كما تتخيّل وجهًا في صورة ولا تراه واقعيًا بها. أزعم أن القصدية المزدوجة تُفسَّر بقدرتنا على تأليف جشطلت واحد بنحوين في آن واحد – من جهة حضوره الواقعي، ومن جهة أخرى كشيء متخيل. يمكن أن يشترك الإدراك الواقعي والتخيلي في الخبرة ذاتها، بما أنهما غير متنازعين. يتطلب توضيح ذلك نظرية في الخيال، كالتي حاولت تطويرها في كتاب الفن والخيال. تتمثل إحدى طرق فهم المسألة في التباين بين الاستعمال الحرفي والاستعاري للمحمول (predicate). إن الخبرة بالموسيقى تنطوي على تصور الحركة، بيد أنه تصور استعاري لما هو في الواقع مجرد تسلسل [صوتي]. أزعم أن تفسير الموسيقى على ذلك النحو يمكننا من إدراك التمييز بين الصوت والنغم، بين طبيعة التآلف [الهارموني] والكونترابنط، وقوى الجذب التي تعمل في المَدرج الموسيقي.

قدم مالكولم باد نقدًا طريفًا لكل ذلك[2]. ويبدو لي أن حجته تنطوي على هذه الدعاوى:

(أ) إن مفهوم إزدواجية القصدية بحاجة إلى التوضيح.

(ب) من غير الواضح ماذا يعني القول إن خبرة «تتضمن» استعارة.

(ج) من المحال أن نسمع حركة في الفضاء الموسيقي. لأن ذلك يتطلب منا أن نسمع صوتا ذا درجة معينة يتحرك من موضع إلى آخر في متصل شدة الصوت. بيد أننا لا يمكن أن ندرك ذلك بما أن من المحال أن يتحرك الصوت إلى درجة صوتية أخرى ويبقى نفسه؛ إن ذلك يشبه القول إن نغمة دو، على سبيل المثال، تبقى ذاتها على الرغم من أنها قد تحركت إلى مي بيمول.

(2) Malcolm Budd, 'Musical movement and aesthetic metaphors', *British Journal of Aesthetics*, 2003.

(د) إن مثل هذه الألفاظ المكانية التي نطبقها على الموسيقى –ألفاظ من قبيل «مرتفع»، و«منخفض»، و«كثيف»، و«متباعد»، و«يتحرك نحو كذا»، و«يبعد عن كذا»، وغيرها– ليست تصف بالضرورة سمات الموسيقى المقصودة. ولهذا، فإنها (أو تطبيقاتها) ليست «جزءا من الخبرة الموسيقية» حسب ما أزعم.

(هـ) بوسعنا أن نفهم حركة الموسيقى أفضل بطريقة أخرى، بصفتها سمة جشطلت زماني خالص: إنها حركة في الزمان وليس المكان، لها بداية ونهاية.

ألخص ردودي على ذلك في هذه النقاط:

(أ) صحيح أن فكرة «إزدواج القصدية» بحاجة إلى التوضيح؛ فالقصدية الأحادية صعبة بما يكفي. إن أولئك الذين كتبوا عن المسألة قد لاحظوا الظاهرة وأعطوها مسمى فحسب. في كتابه التصوير بوصفه فنًّا (*Painting as an Art*) يميز وولهايم (Wollheim)، على سبيل المثال، بين الرؤية (*seeing*) والرؤية في (*seeing in*)، لكنه لا يوضح كيف يتضافر هذين الفعلين الذهنيين المختلفين تمامًا في خبرة واحدة[3] لقد حاولت توضيح المسألة في الفن والخيال بالقول إن الأفكار التي تحدد مضمون «الإدراك الجانبي» (aspect perception) (وهو الاصطلاح الذي استعمله بدلًا من «الرؤية في») غير تقريرية، على عكس تلك الخاصة بالإدراك الطبيعي. إنني ما زلت أعتقد أن هذه الفكرة تنطوي على الكثير، بما أنها ذات صلة بوجهة نظر فريجه المتعلقة بالمضمون القضوي (propositional content).

(3) Richard Wollheim, *Painting as an Art*, London 1987.

إن الخيال، أقول، ملكة يتمتع بها جميع الكائنات العاقلة بدرجة ما تمكّنهم من الإتيان بالأفكار دون توكيدها أو تقريرها، وخلق نظام بين هذه الأفكار يجعلها بطريقة ما متاحة أو ملائمة للآخرين. إنها ملكة إدراكية تخضع للإرادة بصورة مباشرة، على عكس الاعتقاد أو الرغبة. (إن القول «تخيل أن م!» أمر معقول، لكن «اعتقد في م!» ليس كذلك) إنه قد يتضمن التخيل أم لا، على الرغم من أن كل تخيل لا يُعد فعلًا من أفعال المخيّلة: فالأحلام والهلاوس، على سبيل المثال، هي «انطباعات» تقيد حرية المرء في أن يغيرها أو ينحرف عنها («رَخنجرًا أمام عينيك!»، أو «احلم بهر!» كلاهما ليس من الجمل الأمرية المعقولة). إن الخيال، كما أتصوره، هو جواب على سؤال: «ماذا لو...؟» كما أنه يتضمن بناء عالم خيالي بتخريج سردية، سواء أكانت في صورة أدبية، كالمسرحية أو الرواية، أو في صورة مرئية كاللوحة. إن علاقة الخيال بالاعتقاد يمكن أن تفهم أفضل، من وجهة نظري، في ضوء التباين فيما بين الجمل التقريرية وغير التقريرية، والحالات العقلية الإيجابية والسلبية – أعني الحالات الخاضعة للإرادة أم لا. يتضمن بيان فريجه أن التقرير ليس جزءًا من معنى القضية القول إنه عندما يتخيل امرؤ أن م، أو يعتقد أن م، فإنه يتخيل في الحالة الأولى ما يعتقده في الأخرى. وبالتالي، فإن ما نستفيده من الخيال يمكن تطبيقه في حياتنا.

تنبجس القصدية المزدوجة عندما تنطوي إحدى الحالات العقلية على الاعتقاد والخيال كليهما: يركز الأول على الوقائع، والثاني على ما يمكن تخيله في هذه الوقائع. ولأن كليهما كان ينتمي إلى تنظيمات مختلفة من التنظيم العقلي فإن الاعتقادات والتخيلات يوجدان معا، بتركيز مشترك بحيث يفيد أحدهما الآخر ويحكمه: ذلك

بإيجاز هو أصل «القصدية المزدوجة» التي تحكم خبرتنا بالفن.

(ب) أقر بأن ذلك لا يزودنا بأي إدراك نهائي حول معنى قولنا إن خبرة «تتضمن» استعارة. لكننا نواجه هنا فكرة أساسية. ربما كان كانط أول من يدرك من الفلاسفة أن النظرية التجريبية في الخبرة يعوزها التبرير، ذلك أن الخبرة تشتمل على مكوّن حسي وعقلي: فثمة «العيان» الحادث في الزمان، والمفهوم اللازماني الذي يؤسسه بطريقة ما. أما عن كيفية ارتباط هذين، فإن كانط يحيل إلى فكرته عن «التأليف الترانسندنتالي»: سَيْرورة ليست تحدث في الزمان، وهي بالتالي ليست بِسَيْرورة.. تتمثل طريقة أخرى لإيضاح مقصد كانط في القول إن الإحالة إلى المفهوم مفترضة بصورة مسبقة في كل محاولة لتعيين العيان، حتى إذا كان من الممكن تعيين المفهوم باستقلال، بواسطة الفكر وحده.

الآن أود أن أشرح ما يعنيه حد «التضمن». إن رؤية كلب بما هو كذلك تتضمن تصور الكلب، بالطريقة عينها التي تتضمن بها رؤية كلب في صورة تصور الكلب. غير أنه في الحالة الأولى يُطبَّق التصور على حكم بينما يُطبَّق في الثانية على «فكرة غير تقريرية» وبالتالي على نحو استعاري. إن الحكم القائل إن ثمة كلبًا واقف أمامي يؤسس خبرة بالطريقة عينها التي تؤسس بها فكرتي غير التقريرية عن الكلب الماثل أمامي خبرة أخرى. وبكيفية مشابهة نطبّق تصور الحركة في استماعنا للحن، لكن على أشياء (أعني أصوات محددة الشدة) غير متحركة، ولا يمكنها ذلك (بما هي مسموعة).

(ج) بالتالي، فإنني أتفق مع الدعوى ج لباد وأعتبرها إثباتا لموقفي: فمن غير المعقول أن نقول إن النغمة دو تتحرك إلى مي بيمول ومنها إلى صول. لو أن الاستعارة المكانية كانت تعني أننا نسمع النغم متحرّكًا

في المتصل الصوتي لكانت المهمة الموكلة إلى أذننا مستحيلة. لا بد مع ذلك أن نميز بين الصوت والنغم؛ فالأول حدث فيزيقي يحدث في الفضاء العادي ثلاثي الأبعاد الذي نوجد فيه كذلك. أما الثاني فهو موضوع قصدي نسمعه في صوت لكنه يحوز صفات لا يمكن أن يحوزها صوت، كالجهة، والطاقة، ونوع من «عدم الكفاية» الداخلية، بجانب علاقات التجاذب والتنافر مع النغمات الأخرى. عندما نسمع النغم في أصوات ذات درجة معينة فإننا قد نسمع كذلك لحنًا؛ كالموضوع الأول من كونشرتو بيتهوفن الثالث للبيانو، على سبيل المثال، الذي يبدأ بالنغمة دو، وينتقل إلى مي بيمول ثم إلى صول قبل أن يعود إلى دو متقهقرًا. يلزم عن طريقة استماعنا إلى الألحان أننا نميز النغمات بوصفها مواضع تتحرك خلالها الموسيقى وليست كموضوعات متحركة بحد ذاتها. لا يتحرك اللحن بالطبع كما أنه لا يوجد بالمعنى الحرفي. بيد أننا نسمعه كوحدة، بمقتضى قدرتنا على السماع الاستعاري – بتعبير آخر، بواسطة تنظيم خبرتنا وفق مفاهيم لسنا نطبقها بصورة حرفية.

(د) أتمسك بذلك الموقف جزئيًا لأنني أختلف بشدة مع فكرة باد القائلة إن الاستعارة المكانية غير ذات أهمية، وهو ما يلزم عن القول بعدم عروض الاستعارات في الخبرة بالموسيقى على «المستوى التأسيسي»[4]؛ فلا بد أن نسمع الأصوات تصعد وتهبط، وتقترب وتبتعد، وترتفع، وتصادف، وتنزاح، وتتكثف، وتتقارب، وتنعكس، وتنقلب، وتتقدم، وتتراجع، وتتحرك في جهة واحدة، إلخ. ذلك إذا أردنا أن نفهم لا التقليد الكلاسيكي الهارموني وحده، بل حتى ظاهرة مد الغناء (melisma) الأساسية. ليس من السهل

(4) Op. cit., p. 222.

البرهنة على ذلك؛ لكن يمكنك مراجعة كتاب جماليات الموسيقى كمحاولة للبرهان. حيث حاولت إثبات إمكان اشتقاق نظرية في طبيعة الموسيقى ومعناها وقيمتها بواسطة ذاك التوصيف للموضوع القصدي للإدراك الموسيقي. ربما كان من الممكن اشتقاق نظرية كتلك دون البدء باستعارة المكان. بيد أن هذه الاستعارة تعطينا نقطة بدء لمحاولة فهم كيفية عمل الموسيقى، أو بتعبير آخر، كيفية عملها فينا.

(هـ) أما بخصوص انتقاد باد، فإنني لا أجده انتقادًا. فما المقصود بمجرد الحركة الزمانية؟ ما الذي يعزى إليه الحركة من أين إلى آخر؟ لو لم تكن هذه استعارة فأنا لست أعرف ما هي. أرى، في الواقع، أنها الاستعارة ذاتها التي أحاول إيضاحها – استعارة الحركة، مطبقة على تتابع لا يتحرك فيه شيء بالمعنى الحرفي. لست أشك في أن ثمة طُرقًا لفهم الجشطلت الزماني المحض الذي لا يتضمن تصور الحركة؛ حيث تنظم الخبرة، في مستوى قبل-مفاهيمي، من وحدات زمانية من الممكن أن تنحل إلى أجزائها المكوّنة، لكنها تُخبر بصفتها كُلًّا موحد الأطراف. بيد أن ذلك المستوى يوجد، حسب اعتقادي، دون الخبرة بالموسيقى – في عالم نتشاركه مع ذوي الصمم النغمي والحيوانات. (بشأن هذه النقطة انظر الفصل السادس).

بافتراض، رغم ذلك، خطأ نظريتي بخصوص الإدراك الاستعاري (metaphorical perception)، وأن ثمة طريقة أخرى قد تكون أقرب إلى تفسير الإشارة إلى الحركة الموسيقية، أيقوّض ذلك وجهة نظري القائلة بأن عالم الموسيقى افتراضي (virtual)، له خواص مكانية وعلية وحركية تختلف عن كيانات المكان الفيزيقي وعللها؟ لست أعتقد ذلك، ويجدربنا ذكر السبب.

تحدث ثلاثة أشياء حينما نسمع الموسيقى. أولًا اهتزاز في الهواء، نسمع بمقتضاه صوتًا، أعني «موضوعًا ثانويًا» [انظر الفصل الثاني] مسموعًا بوصفه حدثًا محضًا نسمع فيه تنظيمًا لا يمكن ردّه إلى أي صفة تُعزى إلى الصوت، أو الاهتزاز الذي يسببه. قد نشعر بحاجة إلى الحركة مع الموسيقى -كنتيجة لسماع ذلك التنظيم- أن نرقص أو نغني معها، أو على العكس، قد يغمرنا صمت مطبق، ونستسلم إلى حالة من الانتباه الهادئ. إلا أن سماع الصوت ينطوي على نشاط للأذن: إنه يكشف عن مَلكة السمع، وكل ما نسمع عندما نسمع أصواتًا إن هو إلا صفات الحدث الصوتي. تسمع الحيوانات أيضًا هذه الصفات، وتستجيب إلى الأصوات والأخبار التي تنقلها. بيد أن الاستماع إلى الموسيقى يتطلب منا ملكات تنعم بها الكائنات العاقلة وحدها؛ فلا بد من قدرة على سماع نظام لا يحوي خبرًا عن العالم الفيزيقي، أي بمعزل عن العلة والنتيجة، ولا يمكن رده إلى أي تنظيم فيزيقي. كما أنه، في الآن ذاته، يحوي علية افتراضية من نوعها، تبث في عناصره المترابطة الحياة. فالنغمة الأولى تأتي بالثانية إلى الوجود، حتى إذا صدرت الأولى عن آلة الكورنو على أحد أطراف الأوركسترا والثانية من التشيلو على الطرف المقابل.

بالحديث عن الحركة في الفضاء الموسيقي يمكن توصيف العلاقات اللحنية والهارمونية بوضوح، والإلمام بطبيعة تغيراتها المنطوى عليها. لقد وصفت في المثال 2 في الفصل الأول الصوت الصاعد باعتباره يتحرك من نغمة صول إلى فا دييز. وقد اقترحت أنه يتحرك على ذلك النحو بسبب قوة جذب نغمة القرار [التونك] وينتج عن ذلك تآلف مكتمل يخلو من التوتر الداخلي، بينما يكون التآلف الأول، الذي يعلَّق في موسيقى الجاز، ذا جوف، ومصقلًا، يشغل حيّزًا موسيقيًا في حالة توتر واستياء – هذه كلها استعارات بالطبع. لكنها تتلاءم معًا، ويؤيد بعضها بعضًا، وتقدّم لغة متصلة نقول بواسطتها ما نريد قوله بشأن الإمكانات الموسيقية الكامنة

في أجزاء ما نسمع. هب أننا استبدلنا بالاستعارة المكانية لغة مغايرة، فسوف يكون من الضروري الإلمام –بواسطة تلك اللغة– بالظاهرة التي ذكرتها للتو في حال أردنا وصف الإمكانات الموسيقية التي ينطوي عليها التآلف المذكور في المثال 2. وسوف نظل في حاجة إلى طريقة ما لتوصيف الانتقال من صول إلى فا دييز، وإدراك التأثير الذي تمارسه نغمة لا المتنافرة أسفلها، وتأثير نغمة القرار في صوت الباص (bass). لا شيء مما ندركه في صفات الصوت السمعية سيمكِّننا من فهم ما يحدث، ذلك أنه يستبعد من النظرية حقيقة أن شيئًا يحدث، أن نغمة تؤثر في أخرى، وأن الأشياء تسير خاضعة إلى قوى تنبثق من موضوعات موسيقية أخرى؛ إذ إن عالم الأصوات يخلو من مثل هذه التأثيرات، والتغيرات، والقوى. فلتسقط من اعتبارك الاستعارة المكانية لكن ستظل مطالبًا بتمثيل ذلك العالَم الغريب من القوى الافتراضية المُنفتح للأذن الموسيقية، المُستغلق للأذن الحيوانية أبدًا، فلا يلجه غير مخلوق ذي خيال.

5

التعبير

في مقالة مراجعة حديثة كتب المؤلف والناقد الموسيقي روبن هولواي (Robin Holloway) هذه الكلمات عن شوبرت:

«يكمن شوبرت في صميم الموسيقى. بل أكثر من ذلك، إن التعريف بشوبرت، والنظر في ما خلقه من أعمال موسيقية، لهو في منزلة وصف الموسيقى ذاتها في معناها القياسي الواسع المشترك – ماهيتها، وكيفية عملها، والغرض منها. ليس ثمة مؤلف آخر يضارعه في ذلك، في مدى ضرورته وأصالته: تعني «الضرورة» أنه الأقرب إلى قواعد وتركيب ولغة فن الموسيقي، التي يوظفها بصفاء ودقة لا مثيل لهما، حتى عندما يحملها بأكثر التجديدات راديكالية يمكن أن يصطنعها المرء أبدًا؛ غايتها بالطبع هي توسيع نطاق التعبير، وتعميقه، وتكثيفه. وفي هذا ينطبق عليه التفضيل ذاته – فلم يضف أي مؤلف آخر ذلك القدر مما يتاح للموسيقى قوله، وفق طبيعتها الخاصة، وبدون إملاء من خارج. إن في ذلك ضرورة وأصالة كما في الاستعمال اللغوي. فلا يمكن الفصل عند شوبرت بين: العلاقات المقامية الرئيسة، وإبهام السلمين الكبير/

الصغير، والنغمات المتعادلة[1]، والتنافرات المطورة، بالإضافة إلى سبر أغوار أكثر الحقائق المتعلقة بالدياتونية (diatonicism) جوهرية، وكل موتيف وعنصر لحني وإيقاعي ونسيجي، ويدخل كل ذلك في لحمة واحدة مع الغايات الشعورية، لهذا فهو حري أن يدعى أبولونيًا (Apollonian)، فمهما يكن التعبير المعبر عنه – وديًا كان أم أنيسًا، أو مُهتاجًا، أو مُعذَّبًا، أو قلقًا (angstvoll)، أو إيروسيًّا، أو تعبيرًا عن وحدة الوجود (pantheistic)، أو وضاء، أو تملكته كآبة، أو شعور بالنبذ، أو السأم حتى الموت، أو كان تعبيرًا غاضبًا، أو مُخيّب الأمل، أو مُتشظيًا، أو عدميًّا، أو نوستالجيًّا، أو جافًا! هكذا يمكن أن نورد المزيد من التعبيرات؛ ذلك أن موسيقى شوبرت تغطي مدى من الشعور أوسع من أي مؤلّف آخر وغالبية الفنانين الآخرين في أي وسط فني. بيد أن هذه [التعبيرات] ستغدو مجرد علامات وشيفرات بمعزل عن الكيفية التي تُطبَع بها كل فروقاتها الدقيقة في النغم ضمن تغطيتها الشاملة في العمل الموسيقي»[2]

هذه عبارات كُتبت بمِداد الفؤاد، ومبلغ الظن أنه لا يسع إنسانًا موسيقيًا إلا أن يُقرّ بما فيها؛ هذه عبقريةُ شوبرت، إنه قادر على التعبير عن نطاق المشاعر الإنسانية بأكمله، وهو يفعل ذلك بأن «يطبع» تلك المشاعر «في النغم». لكن ما معنى هذه العبارة الأخيرة بالضبط، وإلام ترجع أهميتها؟

(1) تعادل النغم هو نوع من علاقة الترادف التي تنشأ بين نغمتين يختلفان في الاسم لكنهما يصدران عن صوت واحد بالذات –وهذا نتيجة للسلم الموسيقي المعدل كما يعزف على آلة البيانو– والنغمات التي تنشأ بينها علاقة التعادل تسمى بالأنغام المتعادلة أو المترادفة. تبعا لذلك، فإن النغمتين دو دييز C#/ري بيمول D♭، على سبيل المثال، متعادلتان. (المترجم)

(2) Robin Holloway, Essays and Diversions II, London 2007, pp. 77-8.

في جماليات الموسيقى، ذهبت إلى أن أي نظرية في التعبير الموسيقي عليها أن تجتاز امتحانات معينة إذا أرادت أن تقيم علاقة حقيقية بين الموسيقى وأحوالنا العقلية. ثمة أربع امتحانات ألخصها فيما يلي:

(i) «الامتحان الإشاري»: إن المعنى الموسيقي لا يقوم على المواضعة، أعني إسناد المعاني إلى الموضوعات الموسيقية بطريقة ترميز العلامات الإشارية. ومعنى العمل الموسيقي يُعطى في الخبرة الجمالية فحسب، ولا يتوفر باتباع القواعد.

(ii) «امتحان الفهم»: إن معنى قطعة موسيقية هو ما نفهمه عندما نفهمها بوصفها موسيقى. (يوازي ذلك وجهة نظر فريجه الشهيرة التي تتعلق بمعنى جملة لغوية). وتفشل غالبية نظريات التعبير المعروفة في اجتياز ذلك الامتحان، أو على أقل تقدير، تفشل في أن تبيّن أن بوسعها اجتيازه؛ فنحن لسنا نعلم ما تثبته أو ما إذا كان ثمة شيء مهم تقوله. مثال ذلك بيتر كيفي (Peter Kivy) عندما أشار إلى الكيفية التي قد «يتشابه» بها شكل عبارة موسيقية مع شكل شعور ما[3] مثلما أشرت في الفصل الثالث إلى فكرة فتجنشتاين الهامة، التي مفادها أن المفهوم الأساسي في فلسفة الموسيقى ليس التعبير أو المعنى لكن الفهم.

(iii) «امتحان القيمة»: إن قطعة موسيقية تعبّر عن شيء ما فقط إذا كانت معبّرة (expressive)، والسمة التعبيرية (expressiveness) هي قيمة جمالية. لهذا فإن قطعة موسيقية خاوية من المضمون (مثل كونشرتو فيفالدي للماندولين في مقام دو الكبير) أقل تعبيرا لخلوها منه، في حين أن قطعة موسيقية تعبر عن الخواء (كالاستهلال الموسيقي [البريلود] للفصل الثالث من تريستان وإيزولده *Tristan und Isolde*) أفضل

(3) Peter Kivy, The Corded Shell: Reflections on Musical Expression, Princeton 1980.

بكثير من جهة قوتها التعبيرية، ذلك أنها تنجح في إيصال شيء ما، بينما لا توصل القطعة محض الخاوية من المضمون شيئًا.

(iv) «امتحان البنية»: إن الكيفية التعبيرية للعمل الموسيقي تتطور من خلال الموسيقى، كما أن توسيع الخط الموسيقي، في الآن نفسه، توسيع لمضمونه: فلا يكمن التعبير في تشابه أو ملمح عابر. وإنما يُحضَر إلى حيز الوجود بوساطة الخط الموسيقي وعمله داخل البناء الموسيقي. (ذلك ما عناه هولواي بقوله إن كل الفروقات الطفيفة بين الأحوال الشعورية في موسيقى شوبرت «مطبوع في النغم»).

وتتضاعف العوائق التي تواجه نظرية التعبير إذا ما أضفنا إلى ذلك هاتين الملحوظتين: أولًا، يبدو أن بالإمكان فهم قطعة موسيقية معبرة، وفي الآن نفسه إنكار تعبيريتها؛ أو على الأقل إنكار أنها تعني شيئًا غير ذاتها. إن الدفاع عن الموسيقى بوصفها فنًّا «مُطلقًا» -أي بوصفها ذلك الفن الخالص المشتمل على ذاته ويتسم بالموضوعية- نادى به أناس مثل هانزلك وسترافنسكي، الذين فهموا الموسيقى بقدر ما فهمها خصومهم في الرأي.

ثانيًا، وفي هذا الصدد، نجد تقريبًا أن من المحال (وبالكاد من الضروري على أي حال) فصل المعنى عن الموسيقى وتعيينه؛ فالمعنى يكمن في الموسيقى، وفي حين أن ثمة مفهوم «هوية التعبير» (identity of expression) إلا أننا لسنا نطبقه إلا في حالات خاصة جدًّا، فنعترف حينذاك أن عملين موسيقيين منفصلين قد يعبّران عن الشيء نفسه. يبدو أن تحديد المضمون يلعب دورًا ضئيلًا في التلقي الجمالي للموسيقى؛ وتكمن هذه الحقيقة وراء استعمالنا المتكرر لمفهوم التعبير «غير المتعدّي» الذي ناقشته قبل ذلك فيما يخص فتجنشتاين [انظر الفصل الثالث].

أرى في المقام الأول أنه لا بد أن نُحوّل انتباهنا من العمل الموسيقي إلى استجابة المستمع (الذي قد يكون راقصًا أو مؤديًا) إذا ما أردنا تطوير مفهوم عن التعبير يجتاز تلك الامتحانات الأربعة القاسية. ويفسر كذلك هاتين الملحوظتين اللتين ألحقتهما بها: فهنا يكمن الفهم، وبوساطة «التقاط» عمل موسيقي في ضوء استجابتنا له فإننا نتبيّن قوته التعبيرية. أما عن أننا لا بد أن نصف ما نسمع، فهو غير ذي بال. قد لا نشعر أن الكلمات وحدها لا تكفي فحسب، بل إن الاتصال بين الموسيقى والمستمعين مباشر للغاية، «متحرر من المفاهيم»، حتى يجيزلنا المحاولة. وليس يعني هذا أن معظم الموسيقيين والنقاد والفلاسفة من الذين أشاروا إلى الموسيقى بوصفها فنًّا تعبيريًّا إنما قد جانبهم الصواب في ذلك؛ بل يعني أن الفهم والوصف نشاطان متباينان فحسب، كما يتضحان في العلاقات الإنسانية (التي تؤلف علاقتنا مع الموسيقى حالة فريدة منها).

تتمثل إحدى النتائج التي تتبع ذلك المنحى في أنه علينا ألا نحاول فهم تعبيرية الموسيقى من جهة شروط الصدق الواقعية؛ فليس ثمة نظرية مفيدة في التعبير ستخلص إلى قضية من قبيل: «يعبر (س) عن (ص) إذا وفقط إذا كان (س) يعرض السمات (ع، ل، ج)...»؛ إذ إن مثل هذه القضية تغفل ما يصفه الناس من مضمون شعوري في الأعمال الموسيقية. إن كلمات من قبيل «معبّر» تستعمل لإقامة علاقات، واستدعاء خبرات، وبيان كيف ترتبط إحدى تفصيلات العمل مع غيرها – من الناحية الشعورية. أما أن نعزو إليها معنى فهو كأن نعزو إلى القول الاستعاري معناه. إنه يضمر اتصالًا للسّيرورة الترابطية نفسها التي يجسّدها اللفظ نفسه. إنني «أفضُّ» مكنونَ مكنون الاستعارة بتوصيف الخبرات والأفكار التي ترسمها في ذهني: هكذا ينبغي تفسير كل توصيف للموسيقى من جهة قوتها التعبيرية. ولا يعني هذا أن ذلك النوع من التوصيف مجرد وصف «ذاتي»، أو أنه ليس ثمة مسوغ

ممكن لإثبات ملاءمة الوصف لما نسمعه، وإنما يعني أننا نبرر توصيف الموسيقى بوساطة تبرير طريقة في الاستجابة إليها فحسب؛ إن مصداقية الوصف لا بد من سماعها في النغم[4]

وفضلًا عن ذلك، ثمة سمات معينة يجدر أخذها في الاعتبار إذا أردنا فهم الدور الذي تلعبه المشاعر في فهم الموسيقى:

(أ) إن المشاعر حالات قصدية. فهي موجهة نحو موضوعات، وتستند إلى أفكار، واعتقادات، وتقابلات تلعب بها هذه الموضوعات دورًا عظيم الأهمية.

(ب) إن المشاعر دوافع للفعل. إنك تفعل بدافع الحب، أو الخوف، أو الشعور بالذنب، والمشاعر همزة الوصل الأساسية بين الحكم والفعل الذي يعبر عنه.

(ج) إن المشاعر يمكن تبريرها – نظريًا بوساطة تبرير الأحكام المؤسسة عليها، وعمليًا بوساطة تبرير الأفعال المؤدية إليها.

(د) إن المشاعر بين-الشخصية (inter-personal) صور من التنظيم الاجتماعي، أو تنطوي على هذه الصور. ذلك أننا حينما نخبر مشاعر الذنب، والحب، والتعاطف، والغضب، إنما نجرب مشاعرنا مع الآخرين فنكيفها وفق استجابتهم لها.

يلزم عن هذه السمة الأخيرة أن لمشاعرنا، في عالم الشعور بين-الشخصي، مهمتين مزدوجتين: فهي تركز على الآخر بوصفه موضوعا، وعلى النفس بوصفها ذاتًا. يذهب الفلاسفة المتأثرون بهيجل وفشته إلى أبعد من ذلك

(4) تومئ هذه الفقرة إلى نظرية ضد-واقعية (anti-realist) للحكم الجمالي: ذلك ما حاولت تقديمه في الفن والخيال. أما عن أن هذه النزعة ضد- الواقعية لا تتضمن بالضرورة القول بأن الأحكام الأخلاقية او الجمالية مجرد «أحكام ذاتية» فقد بينه سيمون بلاكبورن (Simon Blackburn) في: Ruling Passions, London 1997.

ويقولون بأننا نصير ما نكون عبر تلك المشاعر بين-الشخصية، ونبني أشخاصنا كذوات حرة بوساطة التفاعل مع الآخرين، حيث نشكّل حياتنا الشعورية ونتشكّل بها. إن الشعور، وفقا لهذه الوجهة من النظر، هو مكوِّن أساسي يدخل في انفصال الذات (*Entäusserung*)، حيث تتحول الحالات العقلية إلى ردود أفعال عقلانية في فضاء عام، وتعرف الذات نفسها، بوصفها ذاتًا مفردة بين ذواتٍ أُخر، وبوصفها موضوعًا من جهة نظرهم. لو كانت الأعمال الفنية تعبر عن المشاعر، لكان في ذلك تفسير لأهميتها؛ إذ إنه يمكن النظر إليها كإعداد لعملية التفاعل الشعوري وتهذيب لها، تلك العملية التي «نتحرر» بواسطتها بصفتنا أعضاء مسؤولين ينتمون إلى نظام مشترك عام.

بتعبير آخر: يستبطن الذوات الواعون أنفسهم في مشاعرهم ويعبرون عن ذواتهم بواسطتها. إن مشاعرهم أعمالهم بدرجة ما، وتُنمَّى بوساطة الحوار، ومن خلال عيان تأثيراتهم على الآخرين والاستجابة لاستجاباتهم؛ ربما يصح تقريبًا القول عن الشعور إن له بنية القانون الكلي –على حد وصف هيجل– أكثر من أي ملمح آخر من الحياة الإنسانية. وبحسب هيجل، فإن أحوالنا العقلية تبدأ في مباشرة بلا صورة (unstructured immediacy)، وتنتقل إلى عالم الصراع والتعارض، وتتجاوز ذلك الصراع من خلال التبادل والحوار، وتبعا لذلك، تنبجس في النهاية نُسخٌ من ذواتنا محددة للغاية واعية بذاتها، يتوسطها الفكر التأملي.

رأى هانزلك في قصدية المشاعر أنها تفرض عائقًا لا مفرَّ منه بالنسبة للنظرية التعبيرية في الموسيقى؛ فهو رأى أن بإمكان الموسيقى التعبير عن عاطفة فقط إذا كان بإمكانها أيضًا أن تُصوِّر موضوعاتها. بيد أن الموسيقى فن مجرد (بمعنى أنها فنٌّ لاتمثيلي) حيث يمتنع بها التصوير الحقيقي.

يتضح أن اعتراض هانزلك أبعد عن أن يكون اعتراضًا نهائيًا، ذلك أننا حينما نستجيب لمشاعر شخص آخر فإننا لسنا بالضرورة نعلم شيئًا عن موضوعها. إننا نتعاطف مع شخص يبكي حتى إذا كنا نجهل سبب بكائه. ونتأثر بمشاعر من تغمره السعادة حتى إذا كنا نجهل سبب سعادته؛ لو كانت استجاباتنا للموسيقى صورًا من التعاطف فسوف يُبطل اعتراض هانزلك: ذلك أننا من خلال التعاطف ندرك المشاعر ونستجيب إليها، حتى إذا لم نكن نعرف شيئًا عن موضوعها.

برغم ذلك، إلا أن للموضوع أهمية قصوى بالنسبة لردود الفعل التعاطفية؛ ففي حياتنا الواقعية، لا نملك إلا قدرًا محدودًا من التعاطف لا نود تبديده على غير المستحقين؛ إنه كذلك ثروة لا تُقدَّر بثمن، وحجر الأساس للروابط الشخصية ودليل على إنسانيتنا. إن التعاطف، كما قال آدم سميث بحق، إنما يكمن في صميم طبيعتنا الأخلاقية، كما أنه المورد الأساسي لتنظيم الحياة الاجتماعية[5] إننا نحذر، بالتالي، من مفسدات التعاطف كالعاطفية (Sentimentality) (التي تنحرف بالتعاطف من الموضوع إلى الذات، وتؤسس التصنع) والفتور، الذي تعتبر العاطفية حالة خاصة منه. إن تعلم التعاطف ضروري بالنسبة لنا، ولهذا السبب نقرأ قصصا لأطفالنا وينتابنا قلق مما يشاهدونه على التلفاز.

إننا حينما نتعاطف مع مشاعر شخص آخر فذلك ليس بالضرورة لأنه يعبّر عنها؛ وإنما نتعاطف مع نظرته، وحركته، وديناميكية جسده الظاهرة ووضعه. والموسيقى تظهر شيئًا مماثلًا؛ فلو صحت الحجة التي عرضتها في الفصل السابق، فإن الموسيقى تتحرك – ليس حرفيًا بل استعاريًا. وأننا نتحرك معها، ونستجيب للضغط الإيقاعي والخط الموسيقي، كما الحال

(5) Adam Smith, The Theory of Moral Sentiments, 1759.

مع الرقصة. ثمة شيء أولي في هذه الاستجابة كما أن بها نزوعًا طبيعيًّا إلى أن تتخذ منحى جماليًّا؛ ذلك أن في «الرقص مع» الموسيقى فإنك تستحضر كذلك شخصًا آخر خياليًّا تتحرك معه، وتعني بحركاته لذاتها، ولمعناها في ذاتها.

أكد أفلاطون وأرسطو على الطبيعة المكوِّنة للشخصية التي تمتاز بها الموسيقى، ذلك لاعتقادهم أن الموسيقى شيء نتصل به. حينما نرقص أو نمشي الموسيقى فإننا نتحرك معها بالضبط كما نتحرك مع أناس آخرين في مارش أورقصة؛ وعلى الرغم من أن ثمة أشكالًا من الرقص تقع خارج حدود الخبرة الجمالية إلا أن ثمة نوعًا من الرقص يوازي التمثيل أو الغناء من حيث أنه يكون النتاج والمنتج لاستجابة جمالية ما.

في استجابتنا إلى قطعة موسيقية فإننا نُسلِّم إلى سلسلة من الإيماءات المُتخيَّلة بوصفها إيماءات «آخر» نتحرك معه؛ كما الحال في الرقص، فينشأ نوع من مجال الجاذبية، الذي يُشكِّل تعاطفنا بينما نسقط في نطاق تأثيره. ونتحرك لوهلة بين ثنايا قوة لم نخلقها، كما أن حركاتنا المتقطعة هي أيضًا أفعال انتباه: ذلك أننا نفعل ما نفعل استجابة للأصوات التي نسمعها، عندما ندركها جماليًّا، ونصير واعين بحركتها المفترضة، ونظامها العلّي الافتراضي المُحايث لها. لو كان ذلك هو الحال بشأن سماع المضمون التعبيري للعمل الموسيقي فإن سماع التعبير لا ينفصم عن الخبرة الجمالية: إن نظرية تفسر السمة التعبيرية للموسيقى بمقتضى هذه الشروط، إذن، سوف تجتاز أول امتحانين من تلك التي حددتها في بداية هذا الفصل.

سوف يفسر ذلك أيضًا لحمة الشكل والمضمون في الموسيقى؛ ذلك أن الخبرة بالشكل الموسيقي خبرة بالحركات والإيماءات المنفصلة عن العالم المادي، وفي صورة تحقق موسيقي خالص؛ إذن، في سماعنا المضمون

التعبيري لقطعة موسيقية فإننا نسمع أيضًا الشكل – الحياة التي تزدهر وتحقق ذاتها في النغم.

لكن، لم تكون «الخبرة بالتعبير» مهمة للغاية؟ ولماذا ينكر كثير من الأشخاص الموسيقيين السمة التعبيرية للموسيقى، ولم يصعب علينا، وهو عادة من غير الضروري على أي حال، أن نضع معنى الموسيقى في كلمات – أن ننتقل من التعبير غير المتعدي (intransitive) إلى التعبير المتعدي (transitive)؟

تجدر الإشارة إلى أنني لم أعط تحليلًا للحدَّين «تعبير» و«مُعبّر»: ذلك أنني وصفت استجابة معينة للتعبير الموسيقي: إن «الحركة مع» الموسيقى المعبّرة تعد أحد أشكال «إدراك التعبير»، وحينما يدرك المستمع تعبيرًا، ربما يعجز عن وصفه بالكلمات، وهو يعبّر عن استجابته بأن يصف الموسيقى بكونها معبّرة، كما الحال حينما يصف المستمع عملًا موسيقيًا بأنه متحرك، أو مثير، أو مضطرب.

إن الاستجابة للتعبير، كما وصفتها، هي استجابة جمالية تجد قيمة داخلية في موضوعها؛ أي إن الاستجابة بتلك الطريقة للعمل الموسيقي تعني تقديره. ونظرية التعبير التي تبدأ على ذلك النحو إنما ستجتاز حتمًا «امتحان القيمة» المشار إليه آنفا. وستجتاز «امتحان البنية» أيضًا. إن الموسيقى تتولّى استجابتك حينما تتحرك معها، فتقودك من إيماءة لأخرى، وكل تغير جديد في الحركة يحكمه الإنماء الموسيقي. فلا تلاحظ مجرد تماثلات بين حركة الموسيقى وحالة عقلية ما؛ بل إنك تدخل في حوار معها، وتوائم مشاعرك مع إيقاعات أنغامها، كما في حالة تجريب التعاطف بين-الشخصي، من ثم تفهم ذاتك والآخر تمامًا. حينما تقف بين يدي الموسيقى، وتمضي استجابتك التعاطفية في موازاة الإنماء الموسيقي، عندها بوسعك

أن تخبر «الاكتشاف»[6] و«الحل»[7] اللذين نجدهما في المأساة [التراجيديا].

يفسر ذلك أمرا عادة ما يتحير بشأنه كثير من الناس: أعني إلحاق فضائل ورذائل أخلاقية للموسيقى المطلقة؛ كالسمة «البطولية» لخامسة بيتهوفن، و«عاطفية» سادسة تشايكوفسكي، و«نرجسية» سيمفونية «برومثيوس» لسكريابن، وغيرها. تتخذ هذه الأحكام كلها معنى محددا إذا نظرنا إليها بوصفها انعكاسات لاستجابة متعاطفة مع الحركة الموسيقية. ذلك أن هذه الحركة بمثابة «النداء» الذي يحثنا على الرقص والتماهي مع حركة الموسيقى، ومتابعتها حتى حينما تتساهل، أو إذا زلت خطاها وسقطت في المبتذل والكليشيه (cliché). إن نداء التعاطف الذي ينطقه التعبير الموسيقي الخالص من نوع النداء الذي نميل إلى تلبيته؛ بيد أن اللجوء إلى بعض التأثيرات الموسيقية الجاهزة يجعلنا نشك في مصداقية هذا التعبير.

---

(6) كان سر نجاح التراجيديا الإغريقية يكمن في ثلاثة عناصر ترتبط بالبناء الدرامي، والأحداث التي تقع فيه بطريقة متقنة، بحيث تؤدي مجتمعة إلى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المشاهد. وهذه العناصر الثلاثة هي: (أ) التحول، و(ب) الاكتشاف، و(ج) الفاجعة. ويعني الاكتشاف الذي أشار إليه الكاتب: «التحول من حالة عدم المعرفة إلى حالة المعرفة، أو هو معرفة يقينية لحقيقة كانت مجهولة قبل ذلك. ويترتب على الاكتشاف تحول عاطفة الإنسان من المحبة إلى العداء أو النقيض، أو تحول حظه من الهناء إلى الشقاء أو العكس». انظر: إبراهيم، محمد حمدي: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص55.
ولما كان البناء الدرامي في الموسيقى وثيق الصلة بالإنماء (development)، الذي هو أشبه بسيرورة كشف للإمكانات اللحنية والهارمونية والإيقاعية، وكذلك التعبيرية والدرامية، الكامنة في التيمات (themes) أو الموضوعات الرئيسية في العمل الموسيقي، من هنا كان عنصر «الاكتشاف» يرتبط كذلك بمبدأ الإنماء. والأمثلة على ذلك كثيرة في مجال موسيقى الآلات، نذكر منها التحول الواضح من الحركة الثالثة إلى الحركة الرابعة في سادسة تشايكوفسكي المعروفة بالباتيتيك (Pathétique). (المترجم)

(7) حل العقدة (resolution) التي تكونت في الذروة الدرامية من المأساة. ويحدث الحل في الموسيقى غالبا عند نهاية قسم التفاعل أو الإنماء –وهو القسم الأوسط من صيغة الصوناتا الكلاسيكية (sonata form)– وقرب بداية إعادة العرض (recapitulation)، أو عند نهاية المقطوعة (الحل الأخير) ويتمثل فك العقدة، في شكله الفني القياسي، في لحظة العودة إلى المقام الأساسي، ولحظات التصريف الهارموني (حل التنافر). (المترجم)

فنواجه إغواء الوقوع في التصنع، في مجتمع قوامه التصنع – ذلك المضلل المتواطئ الذي هو الغاية من العاطفية؛ حتى إذا اضطررنا إلى أن نحيا حياتنا هكذا فلا بد ألا يتسرب ذلك إلى الفن. إننا ندخل عالم الفن طواعية بالضبط بغية أن نفهم ما كان بالإمكان أن يحدث، أو ما إذا تحررنا من أغلال العادة أم لا. إن الفن سجل المثل الإنسانية، وفي الفن الموسيقي المجرد تتعلق هذه المثل بنظام مشاعرنا الأعلى، ذلك النظام المتحرر من قيود التصنع، الذي يقابل المشقة، كما نسمع بيتهوفن يواجهها في الحركة الأولى من تاسعته؛ أو كمن يبذل نفسه تمامًا، كما يفعل موتسارت في أعماله في موسيقى الآلات؛ أو كالذي يظفر من المأساة بعزاءات العطف، كتلك التي وجدها شوبرت في الخماسي الوتري المهيب في مقام دو الكبير (C major Quintet).

وإني آمل في تقديم بعض الأمثلة لمقصدي في الجزء الثاني من الكتاب؛ كانت الغاية من هذا الفصل تحديد المسلك الذي لا بد أن تسلكه أي نظرية في التعبير الموسيقي إذا ما أرادت أن تجتاز الامتحانات الصارمة التي أزعم أنها ضرورية فيما يتعلق بالكيفية التي نقدر بها الموسيقى. إنما بوساطة فحص التعاطف بصفة عامة، لا سيما في ضوء علاقته بالحركة، يمكننا أن نأمل في تبيان معنى الموسيقى.

6

الإيقاع

1. لا بد أن تتركب المدركات على هيئة وحدات نعقلها حتى نهتدي بها في صلتنا بالعالم من حولنا؛ يصح ذلك القول بشأن الأذن كما العين. لذا، تنطبق مبادئ الجشطلت (*Gestalt*) على العالم المسموع كما المرئي، مع أنها تطبق، في هذه الحالة، على تركيبات زمانية وليست مكانية[1]. ربما يميل بعض الفلاسفة إلى الحديث عن وحدة «غير مفهومية» (nonconceptual) أو «قبل مفهومية» (preconceptual) في الجشطلت المسموع – بل حتى عن مضمون غير مفهومي[2]. ذلك أن الوحدات والكليات التي نسمعها إنما تعرض لنا، في أول الأمر، غير مدرجة تحت توصيف. إننا متى نسمع تسلسلا منتظما لدرجات السلم الموسيقي، على سبيل المثال، يقطعه ضجيج يخفي النغمات المفردة وراءه، فإننا عندئذ نسمع تسلسلا متصلا تقطعه ضجة أمامية عوضًا عن أجزاء منفصلة من السلم الموسيقي. ولا يتطلب هذا الإدراك منا أن نتصور ذلك التسلسل بوصفه سُلَّمًا موسيقيًا، أو حركة موسيقية، أو

(1) انظر:

Albert S. Bregman, Auditory Scene Analysis, Cambridge, Mass. 1990, and Stanley A. Gelfand, Hearing: An Introduction to Psychological and Physiological Acoustics, New York 1998.

(2) انظر:

Christopher Peacocke, Sense and Content: Experience, Thought and their Relations, Oxford 1983, Chapter 3.

في الواقع أي شيء آخر، ولكن أن نجمع معا الأصوات التي تسبق الضجيج والتي تليه.

يتضح، إذن، أن بوسعنا تجميع الأصوات في أشكال زمنية متسقة دون أن نسمعها بوصفها موسيقى. لهذا فإن ثمة سؤالًا مشروعًا حول شرط تحول خبرة صوتية إلى خبرة موسيقية. إن القول بأننا لا بد أن نسمع الأصوات بوصفها موسيقى إما يخلو من المعنى أو كاذب (إنه يكذب إذا تضمن تطبيق ذلك المفهوم، الذي لم يكتسبه بعد كثير من الأطفال الرضع الذين يغنون ويستمعون ويرقصون). أجادل في محل آخر بأن الأصوات تصير موسيقى عندما تنتظم إيقاعيا، أو لحنيًّا، أو هارمونيًّا – مع الافتراض القائل بأن كل صورة من هذه التنظيمات إنما تكفي وحدها لتأسيس الخبرة الموسيقية. لكني أقترح أيضًا أن هذه الصور من التنظيم تختص بموضوع الإدراك القصدي (intentional) عوضًا عن موضوعه المادي (material): فاللحن هو ما نسمع في تسلسل أصوات، وهو ليس شيئًا يمكن الحديث عنه بتوصيف الأصوات ذاتها، مهما كان ذلك التوصيف كاملًا، بالنظر إليها كأجزاء من العالم المادي[3]

2. تعكس الطرائق المتبعة في تجميع الأصوات وتمثل الأحداث الصوتية المفردة (سواء في حالة الإدراك اليومي أو الانتباه الموسيقي) السمة الميتافيزيقية المميزة للأصوات، كما تعرضنا لها في الفصل الثاني، أعني كونها «أحداثا محضة». ليس الصوت تغيرا في شيء آخر. إنه موضوع مكتف بذاته. عندما يحدث صوت فإننا نفترض علة فيزيقية ما. بيد أننا لسنا في حاجة إلى تمييز العلة من أجل تمييز الصوت، ذلك أن الصوت بما هو صوت إنما يعقل تمامًا بدون الإشارة سواء إلى علته أو أي تعيين مكاني-زماني آخر.

(3) *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, Chapter 2.

تتمثل إحدى نتائج ذلك في القول بإمكان تنظيم السيلانات السمعية [التمثلات] داخليا، أي بمقتضى السمات المسموعة للأحداث الصوتية، وبقطع النظر عن أي تنظيم للموضوعات التي تصدرها. يتضح هذا في دراسة ديانا دويتش عن وهم الأوكتاف، والتي ناقشناها في الفصل الثاني[4] فلا يتضارب الجشطلت المسموع في تجربة دويتش مع الأحداث الفيزيقية التي تولده فحسب، بل إنه منظم وفق مبادئ تخص عالم الأصوات، تظل سارية حتى إذا لم يكن ثمة أحداث فيزيقية يمكن تمييزها كعلة للأصوات المفردة.

ليس التمثيل السمعي الذي يحدث في تجربة دويتش تمثيلًا موسيقيًّا بعد، فذلك النوع من التنظيم وفق التقارب النغمي، و«التدفق» التتابعي، من الممكن حدوثه كذلك في خبرة شخص غير موسيقي على الإطلاق، قد يحدث كذلك في خبرة الحيوان. تتضمن الخبرة الموسيقية، أقول، الإفادة بإطار مكاني، وتنظيم المجال السمعي بمقتضى شروط الوضع، والحركة، والمسافة. ليست تنطبق هذه المفاهيم المكانية بصورة حرفية على الأصوات التي نسمعها، بل إنها تصف ما نسمع في التسلسل الصوتي. بتعبير آخر، إن المفاهيم التي تمنح الإدراك الموسيقي إطاره التأسيسي تعرض النقلة الاستعارية (metaphorical) الشاملة التي تكمن في صميم الخبرة الموسيقية. يمكن تشبيه العلاقة بين التمثل السمعي وإدراك الحركة الموسيقية بالعلاقة بين إدراك الأشكال ومضمونها الرمزي. ففي الحالة الثانية، نرى في الشكل شيئًا كنا نراه في الحالة الأولى باعتباره شكلًا محضًا. وعلى نحو شبيه، تنشأ الخبرة الموسيقية عندما نسمع حركة في سيلان سمعي، قد

(4) Diana Deutsch, 'Grouping mechanisms in music', in D. Deutsch, ed., *The Psychology of Music*, New York 1982.

نسمعه في غير ذلك باعتباره سيلانا عاديا[5] (إن لفظة «سيلان» هنا ليست استعارة وإنما مصطلح أولي يشير إلى جشطلت زماني متصل).

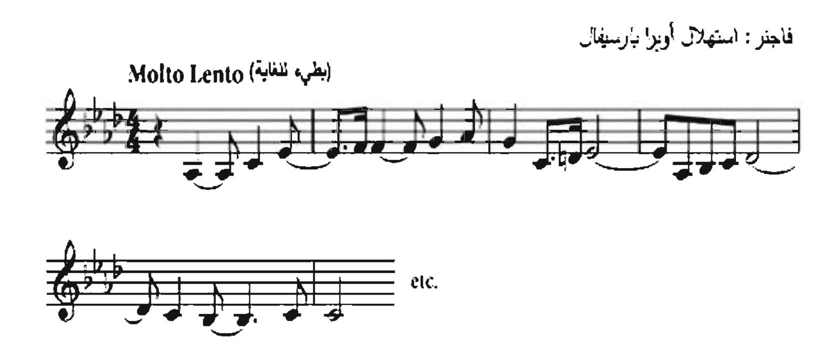
ينبجس النظام الموسيقي عندما نتخذ موقفا «سماعيا» إزاء العالم الصوتي؛ أي أن نصغي إلى الأصوات بقطع النظر عن عللها الفيزيقية. ثمة علية افتراضية تحكم الحركة الموسيقية، كما هو الحال عندما «تشرط» إحدى نغمات أحد الألحان النغمة التالية فيه، حتى إذا صدرت عن آلة أخرى في مكان آخر. تنظم تلك العلية الافتراضية الجشطلت السماعي. ترتبط الخبرة السماعية بنوع معين من الاستماع سواء في قاعة الكونسير أو المنزل. بيد أنها تحدث كذلك حينما يلعب الموسيقيون معا، ويتحدون في الفرقة الموسيقية بوصفهم فردًا واحدًا؛ حيث تبدو الموسيقى متحركة من خلالهم من رحم قوتها الخاصة[6] إنها تحدث أيضًا عندما نرقص مع الموسيقى، فترانا نحاكي حركتنا الجسمية مع ما نسمع. والرقص هو استجابة للحركة الموسيقية وطريقة لفهمها بما هي حركة. وتكتسب الموسيقى طابعها الأخلاقي، جزئيًا، من خلال علاقة الرقص بحركة الجسد ومضمونه الاجتماعي. وهي نقطة تعرض لها أفلاطون بطريقة مغايرة.

(5) حول التمييز بين «الرؤية في» و«الرؤية بوصفها» انظر نظرية ريتشارد وولهايم في «الرؤية التمثيلية» في:

Painting as an Art, London 1987

ولست أرى أن «السمع في» يعتبر اساسا معتبرا للتمثيل الموسيقي. لأسباب قدّمتها في الفصل الخامس من جماليات الموسيقى. وإني أفضل عموما مناقشة هذه الظواهر بوصفها تنويعات على فكرة «القصدية المزدوجة» بدلًا من «الإدراك التمثيلي».

(6) See Alfred Schutz, 'Making music together', in *Collected Papers*, vol. 2, The Hague 1964, pp. 159–78.



مثال 1

3. اتطرق فيما يلي إلى موضوع الإيقاع، والتمييز بين الإيقاع الذي يفرضه الميزان الموسيقي، والإيقاع الذي تولده الحركة الموسيقية. أعني بالميزان (metre) تقسيم التسلسل الزمني الموسيقي وقياسه. ليست كل الموسيقات ذات ميزان موسيقي، وليست الموازين الموسيقية كلها كالتي نلقاها في الموسيقى الغربية، حيث تحكم الموازين التقسيمات وتفريعاتها التي تطابق الشارة الزمنية (time-signature) والخطوط الفاصلة بين المازورات (bar-line)[7]. فثمة تقاليد موسيقية تشتق موازينها الموسيقية عن طريق إضافة قيم نغمية وغير ذلك. كما نفعل عند تقسيم الوحدات الأكبر بصورة متناظرة. في الموسيقى الكلاسيكية العربية، على سبيل المثال، تتألّف الأدوار الإيقاعية من وحدات زمنية تضاف معا لكي تؤلف غالبا أنماطا غير متناظرة، لا تقبل القسمة على عدد صحيح[8] وتتألّف كذلك أوزان التالا (*tâlas*) الموسيقية –التي صنفها شارنغاديفا (Sharngadeva)، المنظر الهندي من القرن الثالث عشر، والذي أعاده ميسيان إلى الحياة– بواسطة

(7) «الخط الفاصل بين المازورات» ترجمة شارحة لـ (bar-line). وسنشير إليها بعد ذلك بالخط الفاصل فحسب. (المترجم)

(8) See the article by O. Wright, 'Arab music', sections 1–4, The New Grove Dictionary, ed. Stanley Sadie, London 1980.

الإضافة بدلًا من القسمة، بحيث تتركب الوحدة الإيقاعية من قيم نغمية بدلًا من استنباطها بقسمة على عدد صحيح داخل المازورة الواحدة[9]

إن الميزان الموسيقي -كما يتضح من اسمه- طريقة في القياس، ترتب فيه القيم الزمنية في مقاطع مكررة. وقد ذهب كريستوفر لونجيت-هيغينز (Christopher Longuet-Higgins) إلى أننا نفهم النسق الإيقاعي الموزون وفق نوع من «النحو التوليدي»، حيث تشتق الوحدات الأصغر من الوحدات الأكبر بمقتضى قاعدة ما[10] بالتالي، فإنني أسمع النغمة الأولى من بارسيفال (المثال 1) بوصفها قيمة النوار[11] (crotchet) الثانية من أربع نوارات، وبالتالي تقع في نبضة ضعيفة تعقب النبضة القوية الصامتة التي بدأت بها المازورة. وتقوى الخبرة بالنبضة الضعيفة بواسطة الرباط (tie)، الذي يدفع النغمة الثانية لعلامة الكروش (quaver)[12] الثانية نحو قسمة فرعية أخرى داخل المازورة. إنني لست أجري هذه العملية الحسابية بوعي،

---

(9) انظر:

Joanny Grosset's article 'Histoire de la musique: Inde', in Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, ed. A. Lavignac, Paris, 1913-31, vol. 1, pt. 1, pp. 287-324,

ومناقشة التالا الهندية الحديثة في:

A. H. Fox Strangways, The Music of Hindostan, Oxford 1914, pp. 191-224.

انظر كذلك مجلد ميسيان الثامن، حيث تجمع محاضرات ميسيان غير المنشورة في الموضوعات التي شغلت تفكيره بوصفه موسيقيًا ومنظرًا:

Traité de rhythme ,de couleur et d'ornithologie ,Paris ,Leduc.1996 ,

(10) H. C. Longuet-Higgins, Mental Processes: Studies in Cognitive Science, Cambridge, Mass. 1987, pp. 150-68.

(11) علامة النوار (noire، في الفرنسية) أو ربع النوتة (quarter note، عند الأمريكيين) أو (crotchet، عند الإنجليز) هي القيمة الزمنية التي تساوي ربع الروند (ronde)، أي نوتة كاملة، وترسم كدائرة سوداء ذات عصا لأعلى أو أسفل، هكذا ♩. ولها أسماء عدة كما أشرنا، وتفضيل اللفظة الفرنسية جاء بسبب انتشارها في المصنفات العربية لا أكثر. (المترجم)

(12) علامة الكروش (quaver في الإنجليزية) أو (croche، في الفرنسية) هي قيمة زمنية تساوي نصف النوار، وترسم هكذا: ♪ (المترجم)

مع إنني بواسطة التمسك اللا واع بتراتب توليدي أستطيع أن أعزو قياسا، ونبضة، وقيمة زمنية للنغم المسموع، وبذلك أجهد وراء الموسيقى بينما تتملص من محاولتي تثبيتها في النبضة الهابطة (downbeat) وألحق بها، إذا جاز التعبير، فقط مع بداية المازورة الثالثة.

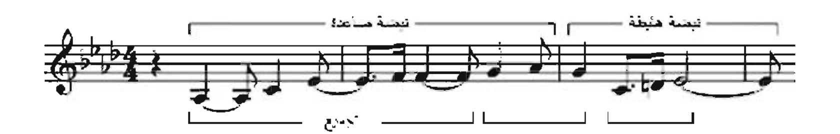
أيما كانت معقولية تلك الجهة من النظر، فلا بد أن نعي أنها تنطبق على تنظيم الموازين كما نألفه في تراثنا الموسيقي [الغربي]، حيث تنبني الموازين على القسمة إلى مازورات وتفريعاتها؛ ذلك أن التقاليد الشرقية المذكورة أعلاه تقدم موازين موسيقية مشتقة بواسطة الإضافة (addition) وليس القسمة (division)، وبالتالي تفرض نظاما مغايرا على بنية الخط الموسيقي – نظام يصعب معه تأسيس تأخر النبر (syncopation). علاوة على ذلك، حتى إذا تقيدنا بالأعمال الموسيقية في تراثنا علينا أن نقر بالتمايز بين النظام الميزاني والإيقاع؛ إنني حينما أدرك إيقاع العبارة الافتتاحية في بارسيفال فإنني أميز نبضاتها الإيقاعية مشددة النبر (accented) عن غير المشددة. واستجيب للفروقات في الضغط، وأسمع نغمات معينة بوصفها جزءًا من «نبضة صاعدة» (upbeat)[13]، وبعضها البادئ بنبضة هابطة[14]، وأجمعها في وحدات إيقاعية منفصلة، كما في المثال 2[15]. تنتمي هذه الجوانب الأخرى من

(13) النبضة الصاعدة (upbeat) هي النبضة الضعيفة في النبضات الأساسية للميزان الموسيقي، وهي النبضة الأخيرة التي تتحرك إلى مركز ثقل هذه النبضات، أي النبضة الأولى التالية لها. ويرمز لها قائد الكورال أو الأوركسترا بحركة من ذراعه صاعدة من أسفل إلى أعلى. (المترجم)

(14) النبضة الهابطة (downbeat) هي أقوى نبضة من النبضات المؤلفة وأولها ويشير إليها قائد الأوركسترا بحركة من ذراعه من أعلى إلى أسفل. (المترجم)

(15) إن مصطلح «نبضة صاعدة» ملبس للغاية، فمن الممكن أن يعني أحدَ شيئين على الأقل: العبارة الموسيقية الموطنة، التي تسبق تقريرًا موسيقيًا، أو الشهيق المؤدي إليها مباشرة. بدأ الاستعمال الأول للكلمة مع ج. ج. دي موميني (J. J. de Momigny) وقد وسع بعد ذلك في نظرية بواسطة:
H. Riemann, System der musikalischen Rythmik und Metrik, Leipzig 1903
وتبني بعد ذلك في:
Edward T. Cone, Musical Form and Musical Performance, New York 1968.

الإيقاع إلى الحياة وليس العدد. إنها سمات الطاقة الافتراضية المتدفقة عبر الموسيقى، والتي تحركني معها في تناغم.



مثال 2

ذهب أرسطوكسينوس (Aristoxenus)، الموسيقولوجي القديم وتلميذ أرسطو في صدد تلك العلاقة إلى أن الإيقاع نظام زمني يفرض على التسلسل المسموع فيه، ولا يكمن في صميمه[16]؛ فالتسلسل الصوتي «يوقع» (rhythmized) من جهة المتلقي، بتقسيمه إلى نبضات صاعدة وهابطة، وتعيين مُدَدٍ زمنية متغيرة لكل منها (حيث تكون مدة الأولى أقصر من الثانية دومًا). واضح من قول أرسطوكسينوس أنه كان يفكر في الرقص بصفة أولية، حيث إن النبضة الصاعدة والهابطة يتعلقان صراحة برفع القدم وخفضها. بيد أن نقاشه يذكرنا بأن الإيقاع ظاهري (phenomenal) وليس رياضيا أو صفة لتسلسل صوتي، وأن إدراكنا له يستند إلى قدرتنا على الاستجابة للحركة عموما.



مثال 3

(16) Aristoxenus, *Elementa Rhythmica*, surviving fragments of Book 2 translated in A. Barker, *Greek Musical Writings*, London 1989, vol. 2.



مثال 4

إن الميزان الموسيقي غالبا ما يعد محاولة على علاتها لتقسيم بنية موسيقية غير مُقسّمة إلى مازورات، كما في أجزاء معينة من رقصة التضحية (*Danse sacrale*) من باليه طقوس الربيع (*Rite of Spring*) (الموزونة إيقاعيا في نسختها المدونة للبيانو لأربع أياد بطريقة تختلف عن المدونة الأوركسترالية). لننظر في الموضوع الافتتاحي من موسيقى للآلات الوترية والإيقاعية والشيلستا لبارتوك (Bartók) (المثال 3) إذ تبدو خطوط مازوراتها وشاراتها الزمنية كأنها تحليل مؤقت لأنماط الضغوط الإيقاعية، بدلًا من تقسيمات نهائية إلى نبضات إيقاعية. يتضح ذلك الانطباع أكثر في موازين المطرقة بلا صاحب (*Le marteau sans maître*) (المثال 4) حيث توضع القيم الزمنية داخل الخط الموسيقي بالإضافة وليس القسمة. (ثمة مثال شبيه على ذلك في (المثال 5) من نبيل عزيلب، وهي مرثية مؤثرة ألفت

إثر وفاة جاك دريدا). إن الشارة الزمنية في هذه الأعمال أشبه بالتعليق التقديري الموضوع على المدونة الموسيقية الذي لا يحدد أي سمة من سمات السيرورة الموسيقية. يُبيّن التحليل الإيقاعي عند بوليز أنها مشتقة من تراكب ميزانين موسيقيين أو أكثر يقوم كل واحد منها على إضافة قيم زمنية بدلًا من تقسيم المازورة. ويجدر التساؤل حول ما إذا كانت النتيجة إيقاعية [أي تسمع كإيقاع] أم لا؛ ذلك أن محاولة التملص من القسمة الميزانية في عمل المطرقة قد أدت إلى إلغاء الإيقاع بواسطة الميزان الموسيقي، على الرغم من أن هذا يتستر خلف الشارات الزمنية التي تفتح ساعديها على امتداد المازورات. ويبدو أن النظام الرياضي ههنا يكبح الحركة إلى الأمام بدلًا من



مثال 5

توجيهها: بالمثل في حالة مقطوعة عزيلب حيث استعمل ميزان إيقاع همر من موطنه الجزائر، وحوله بزيادات (augmentations)[17] متتالية منظمة في تسلسل تبديلي؛ والنتيجة، مجددا، غير إيقاعية تمامًا.

تتوافق التقسيمات الميزانية في التقليد الكلاسيكي مع النقاط الإيقاعية الهامة. بيد أن ذلك التوافق قد يحدث، كما أقول أدناه، بطريقتين متميزتين تمامًا؛ ففي إحدى الحالتين يتشعب الميزان في داخل الحركة كمصفوفة خطوط، أما في الأخرى ينبثق عن الحركة، كما لو أنه «يتمخض عنها» كما تتمخض خلايا النحل السداسية الشكل عن عملية تصنيع العسل بداخلها.

4. إن الظواهر الموسيقية التي ندرجها تحت مسمى الإيقاع تناظر بعض الأنشطة الإنسانية الأخرى: فالضغط والمقياس يحدثان في الرقص، وكذلك في الحركات التي تتطلبها ضروب معينة من الأعمال الشاقة، كالتي سجلتها نهمات البحر[18]، وفي أغاني احتلال الهند، وروحانيات النيغرو[19] ويحدث الضغط، وتشديد النبر، والميزان، والتجميع كلها في الكلام، كما أن إيقاعات الكلام إذا ما دخلت على الموسيقى فإنها تُنمّطها وتُقيّدها في الآن نفسه. إن إيقاعات ألحان التراتيل صنفت بحسب مقاطعها اللفظية عوضًا عن تركيبها الإيقاعي الموزون نظرًا لأهمية معرفة ما هي النصوص التي يمكن ترتيلها، من جهة نظر شعائرية، عوضًا عن عزو شارة زمنية لخطها الموسيقي. كما أن الإيقاعات الشعبية تعكس الملامح التركيبية للغات المرتبطة بها[20] ومبلغ الظن أن هناك تعارضًا مفيدًا قد نقيمه فيما بين المؤلفين الموسيقيين

(17) المقصود بالزيادات (augmentations) هو زيادة القيم الزمنية لنغمات أحد الألحان. وبذلك يطول اللحن بزيادة مدد نغماته. (المترجم)

(18) أي الأغاني والألحان التي يرددها البحارة وعمال السفن. (المترجم)

(19) See Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1909.

(20) See Béla Bartók, tr. M. D. Calvocoressi, *Hungarian Folk Music*, London 1931.

الذين يعكس نسقهم الإيقاعي أنماطا راقصة في المقام الأول، والذين يغلب لديهم إيقاع الكلام. أضع في الفئة الأولى تشايكوفسكي، ودفورجاك، وإلجار، وسترافنسكي، وفي الثانية موسورسكي، وفاجنر، وياناتشيك، وبوتشيني، وبريتن، و شونبيرج. (مثال ذلك استعمال سترافنسكي في باليه العرس (*Les Noces*) مقاطع لفظية ليست بذات معنى بالضبط لكي يعيد بناء إيقاعات الكلام بوصفها إيقاعات للرقص؛ إذ ليست الكلمات عنده هي التي تسبغ على الرقصة معناها، بل إن الرقصة هي ما يمد الكلام بمعناه). ويقول أ. هـ فوكس سترانغويس (A. H. Fox Strangways) إن الموسيقى الكلاسيكية الهندية تستعمل قِيمًا زمنية لإبراز النغمة بدلًا من النبر لأن تلك هي الكيفية التي يُنطق بها مقطع لفظي في اللغة السنسكريتية؛ ويرجع إيقاعات التالا الهندية المعقدة إلى أوزان اللغة السنسكريتية الشعرية والشعائرية، مثلما تعكس الأوزان الزمنية التي ترقصها الجوقة الإغريقية الوزن الكمي الظاهر في البيت الشعري[21]

إن الموسيقى المعززة للحركة والمعززة للكلمات سيتميزان عن بعضهما من حيث المقياس، والنبر، والضغط. إذ إن التكرارات محدودة النطاق لا غنى عنها في الرقصة والمارش، بينما في الأغنية يتجاوز المقطع الشعري الاطرادات محدودة النطاق ويحث على تنويعها. وما لم يكن ثمة ما يتصل بالإيقاع فيما خلا المقياس لاتخذت كل قطعة موسيقية طابعًا إيقاعيًا واضحًا لا لبس فيه بواسطة وزن الإيقاع والميزان وحدهما. بيد أن ذلك لن يغفل آثار التجميع والنبر فحسب، وإنما كذلك التنظيم اللحني والهارموني الذي يمارس قوة جذبه على الحركة الإيقاعية. ويتمثل أحد الأمثلة بالغة الوضوح على ذلك في استعمال وسيلة التعليق (suspension) حيث تجرد

(21) See the illuminating discussion in M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, pp. 129-59.

جملة موسيقية من نهايتها اللحنية أو الهارمونية بواسطة نهايتها الزمنية (metrical closure)، كما في المثال المباشر على التعليقات المكررة عند إلجار في المثال 6. وينتج عن ذلك رباط يعبر خط المازورات – وبالتالي، ينشئ شكلًا من تأخر النبر، وصدامًا حركيًّا أيضًا، إذ إن نهاية الزمن الموسيقي تستبق النهاية الهارمونية التي تليها. وليس بوسع الموسيقى اللاتونالية، التي ترفض التعليقات الإيقاعية (على الأقل في صورتها الرسمية) أن تولد ذلك النوع من النبض الإيقاعي. وليس بوسعها كذلك أن تقوي الإحساس بنهاية إيقاعية بخلق نهايات لحنية وهارمونية تتزامن معها.



مثال 6

إن الأثر الإيقاعي للهارموني لا يقتصر على الحالات التي ينص بها الهارموني بوضوح. بل يمكن معاينتها في خط موسيقي بدون مصاحبة، مثل الخط الموسيقي المقتبس من أوبرا بارسيفال في المثال 1. حيث النغمات السبع الأولى (كلها في النبضة الضعيفة) تؤلف نغمات التآلف الثلاثي على لا بيمول، مضيفة إليه أولًا السادسة ثم السابعة الكبيرة، مما يخلق تنافرًا مضمرًا يحل بثلاثي دو الصغير، بينما تظهر النغمات صول ودو ومي بيمول متواليات في نبضة هابطة مشددة. ويعتمد الإحساس بالنبضة الصاعدة القوية في هذه الحالة على القفلة التي ينطوي عليها الخط اللحني، ومن

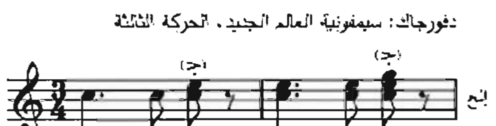
المحال إعادة إنتاجها فقط بواسطة إعادة إنتاج القيم الزمنية المدونة (note values).

5. إن الاعتبارات المطروحة في الفقرة السابقة تقترح استعمالا (من بين الاستعمالات الممكنة) للتمييز بين «النبضة» و«الإيقاع»: تشير «النبضة» إلى نمط من القيم الزمنية وتشديدات النبر، بينما يشير «الإيقاع» إلى الحركة التي يمكن سماعها في ذلك النمط، والتي قد يزاحمها الهارموني واللحن لكيما تصل إلى نهايات زمنية، وتؤسس حركات متعارضة خاصة بها. إن قطعة موسيقية قد تتضمن نبضة قوية لكن إيقاعها بسيط أو ينعدم، وأكثر المؤلفات إيقاعية في تقليدنا الموسيقي يتميز بعضها بنبضة خفيفة، وعزوف عن تقسيم الخط الفاصل [بين المازورات]. غالبا ما سوف يقدم المؤلف الموسيقي صورًا إيقاعية مصاحبة بحيث تنحّي تشديد النبر على أطراف الموسيقى، كما في قسم التريو (trio) من سيمفونية العالم الجديد **New World) Symphony)** لدفورجاك (المثال 7) حيث إن الخلية الإيقاعية المفعمة بالمعنى اللحني والهارموني تفرض ميزانها الميكروي الخاص على الميزان الثلاثي (triple time)[22] الكلي. ويكفي لفهم مغزى ذلك أن تتخيل كم يبعث بوليرو (*Bolero*)[23] رافيل على الضجر، إذ إنه يتألف من النبضة الأساسية

(22) الميزان الثلاثي (triple time/triple metre) هو ميزان موسيقي يتصف بالقسمة النغمية الثلاثية (ثلاث نغمات لكل مازورة) يشار إليه بالعدد ثلاثة (لو كان بسيطا) أو تسعة (لو كان مركبا) موضوع أعلى الشارة الزمنية (time signature) وأمثلته الشائعة هي: 3/4، 3/2، 3/8، 9/8. (المترجم)

(23) البوليرو (Bolero) يشار به في الأصل إلى رقصة إسبانية ثلاثية الميزان تؤدى بمصاحبة الغناء والكاستانيت وهي ليست ذات أصول شعبية. إذ ابتكرت عام 1780 في إسبانيا. ثم وجدت طريقها إلى الموسيقى الجادة. ورقصة بوليرو رافيل المشار إليها هنا مقطوعة موسيقية تتألّف من حركة واحدة. وهي إحدى أشهر المقطوعات التي تؤدى في قاعات الكونسير. وأشهر مقطوعة ألفها رافيل فيما يبدو رغم احتقاره لها فيما بعد: ويقال في أثناء عرضها الأول حدث أن صاحت سيدة: «هذا جنون!». فقال رافيل: «هذه السيدة قد فهمت الفكرة على الأقل». انظر في ذلك:
Cossart, Michael de. 1987. *Ida Rubinstein (1885-1960): A Theatrical Life*.
= Liverpool University Press. P.132.

فحسب، تكسوها طبقة لحنية تتحرك بالضبط في مجراها الرتيب. يولد الإيقاع، في هذه المقطوعة، من رحم لحنها مؤخر النبر (syncopated) الذي لا ينتهي أبدًا، والذي يتحرك أمام النبضة كلاعب الاسكواش أمام جدار. والنبضة هي ما يجعل الإيقاع ممكنًا، لكنها في ذاتها غير إيقاعية.



مثال 7

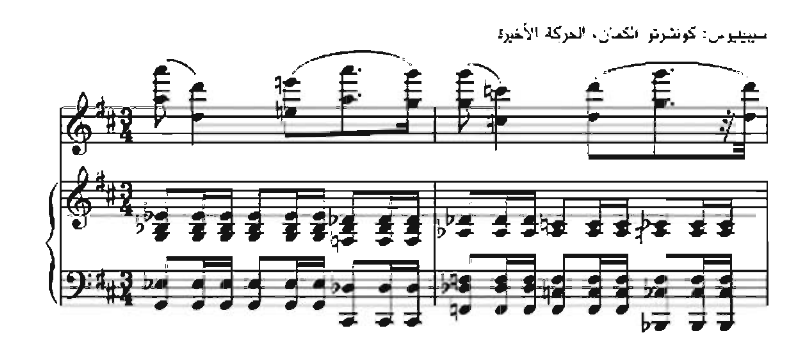
يجدر بنا، في هذا الصدد، أن نفرق بين إيقاع الأستيناتو (ostinato)[24]، حيث تضبط نبضة مُلِحّة الموسيقى في مضمار لا يتداخل كثيرًا مع حركتها اللحنية والهارمونية، والإيقاع الذي يصغي إلى الحركة الموسيقية ويشتق منها تشديدات نبره. في أوبرا أوديب ملكا (Oedipus Rex)، يضبط سترافنسكي الجوقة بإيقاع أستيناتو بمقياس 8/6، على صول وسي بيمول، والنتيجة إيقاعية لكن ساكنة. ذلك أن النبضة أشبه بقوة خارجية تدفع الموسيقى من خارجها؛ إنه مارش القدر العتيد الذي لا يصرفه عن غايته شيء.

ولا يعني ذلك أن الأستيناتو يستبدل الإيقاع، أو ينفيه، أو أن بالإمكان فهمه بمعزل عن تلك السمات الأخرى التي ذكرتها سلفا، التي تقوّم النظام الإيقاعي – مثل تشديد النبر، والضغط، والتجميع؛ بل على النقيض من

= ذلك أن العمل لا يتقدم إلا بزيادة قوى الأوركسترا فحسب، ويخلو من أي تطوير أو تنويع بالمعنى السيمفوني. والتحول الوحيد الذي يطرأ نجده في الكودا عند نهايتها. (المترجم)

(24) أستيناتو (ostinato) كلمة إيطالية تعني حرفيًا «مُلِحّ» أو «عنيد». وقد ترجمت بالفعل في بعض المواضع بالإيقاع العنيد. يشار بها إلى موتيف أو جملة موسيقية تتكرر باستمرار، غالبا لغرض إيقاعي، في الدرجة الصوتية إياها. وبوليرو رافيل المذكور من أمثلة الأعمال التي تتضمن ذلك الأسلوب الإيقاعي. (المترجم)

ذلك، فإن أبسط أشكال الأستيناتو يمكن سماعها بطرائق متباينة حتى إذا لم يلفظ الخط اللحني النبر والتجميع. (يشهد على ذلك الأستيناتو البارع في الحركة الأخيرة من كونشرتو سيبليوس للفيولينة، الذي نجتزئ منه شذرة في المثال 8). تبيّن مثل هذه الأمثلة أن المقياس غير كاف بذاته من أجل تحديد الإيقاع حتى ولو كان جليًا بالنسبة إلى الأذن تمامًا.



مثال 8

6. ثمة حالة متطرفة من ظاهرة الأستيناتو حيث يبدو الإيقاع منفصلًا عن التنظيم الهارموني واللحني، وكأنه يطل عليهما من خارج؛ أعني ظاهرة الإيقاع «التدعيمي» كما تتبدى في أحد أساليب موسيقى البوب. قد يحمل ذلك طابعا آليا كدقات الساعة، كما في أغنية «No Son of Mine»[25] لفرقة جينيسس (Genesis) (من ألبوم «*We Can't Dance*»، وهو اسم على مسمى)، أو قد يعتمد على المزج، حيث يختلط اللحن بالهارموني ويصيران غير متميزين، تاركين خلفهما أستيناتو مقروع ليضع وحده شكلًا من المقياس، كما في ألبوم «Be Here Now» لفرقة أويسس (Oasis). يتوارى هنا الإيقاع تمامًا عن وجه الموسيقى تاركًا خلفه قشرة لحنية خاوية، وتتابعًا

(25) أغنية استعملت إيقاع دقات الساعة كإيقاع خلفي. (المترجم)

هارمونيا يخلو من كل حركة صوتية حقيقية، وتستغرق كلهما ضوضاء قرع خارجية[26]

إننا نقابل في أسلوب أويسس انفصامًا موسيقيًّا بين نبضة ودرجة صوتية، فلا يسند أحدهما الآخر بحق. وتوكل إلى الطبول مهمة أن تأخذ بيد الموسيقى وتهديها السبيل، وتمنع كل انحراف عن مسارها، لكنها لا تسهم في إنمائها لحنيًّا أو هارمونيًّا بشيء. (هنا، على خلاف دفورجاك، فإن الجملة الموسيقية الجزلة التي تولد الإيقاع محملة كذلك بمضامين لحنية وهارمونية ما تلبث أن تتكشف عبر الخط اللحني).

إن استعمال الطبول في موسيقى البوب المعاصرة هو بمثابة الابتكار. كانت موسيقى الجاز الكلاسيكية قد قدّمت الطبول بوصفها حلية نغمية تزخرف إيقاعًا معطى بصورة مسبقة، غالبًا ما تقرع في النبضة الضعيفة، كأنها تتستر خلف قرع أوتار آلة البانجو (banjo)[27]. وكان يولد الإيقاع بواسطة أصوات الآلات المستعملة مؤخرة النبر، كل منها يؤدي دوره في بث نبضات الحياة الإيقاعية في الخطوط الفاصلة. وتشبه النتيجة عزف كورانت (Courante) [رقصة راكضة] أو جيج (Gigue) لباخ[28] (على الأقل من تلك

(26) تمنعني التكلفة الباهظة الخاصة بحقوق ملكية الفكرية لموسيقى البوب من تقديم أمثلة: وقد كان من الطريف بالنسبة لي أن أكتشف أنه كلما كانت الموسيقى سيئة ازدادت تكلفة إعادة إنتاجها.

(27) آلة وترية من فصيلة الجيتار، غير أن صندوقها الرنان يختلف في أنه مغطى برق من الجلد مشدود على طوق معدني. ويحتمل أن تكون من أصل إفريقي، ولعلها انتقلت إلى أمريكا مع انتقال الأفارقة وأصبحت الآلة المحببة لإنشاد الأفارقة الأمريكيين الشعبيين. (المترجم)

(28) الكورانت (Courante) أو (الرقصة الراكضة) هي الرقصة الثانية في ترتيب الرقصات في شكل المتتالية (suite)، طبقا للنظام الذي استقرت عليه منذ عصر باخ (أي منذ النصف الأول من القرن الثامن عشر). أما الجيج فهي رقصة ذات أصول ريفية من إنجلترا واسكتلندا وأيرلندا، سريعة ذات ميزان ثلاثي بسيط أو مركب، استقرت كذلك خلال القرن الثامن عشر كرقصة أخيرة في شكل المتتالية. (المترجم)

الناحية). إن موسيقى جاز نيو أورلينز، إذا شئنا الدقة، ليست بحاجة إلى القرع [الآلات الإيقاعية]، الذي تستعمله استعمالًا تزيينيًا محضًا (في حال إذا استعملته). ولما كان القرع في موسيقى البوب الحديثة يلعب دورًا تكوينيًّا بدلًا من استعماله التزييني، فإن بدونه ليس ثمة موسيقى، ذلك بسبب غياب النبضة الإيقاعية –التي يقوم عليها كل شيء– (ويتراءى لي أن كلمة إيقاع «تدعيمي» تتضمن بالفعل تلك المعاني كلها).

نجد استعمالا شبيها باستعمال الجاز للطبول في بواكير موسيقى الروك – إذ لا يفرض على الموسيقى إيقاع مؤلف من خارج الخط اللحني، وإنما تشديد إيقاعي مُولَّد بداخله، وتغييره. والمثال الكلاسيكي على ذلك هو إلفيس بريسلي (Elvis Presley) الذي يصدر–بصوته الرائع ذي الإيقاعات والاهتزازات الدقيقة التي بالكاد يمكن أن تلاحظ– اللحن والإيقاع متضافرين، لا ينفصم أحدهما عن الآخر؛ ففي أغنية «Heartbreak Hotel»، على سبيل المثال، يعلن الصولو الإيقاع بوضوح ولا يسع الباص والآلات الإيقاعية سوى أخذه منه وتطويله[29]

يضارعه في ذلك أيضًا، من تلك الناحية، إريك كلابتون (Eric Clapton) الذي يستعمل آلة الجيتار عوضًا عن استعمال إلفيس للغناء، فيحرك الموسيقى قبل قرع الطبول، وبهذا يضع الهوية الإيقاعية للمقطوعة كسمة داخلية لها. (أغنية «Lay Down Sally» مثال قوي على ذلك). ومن الطريف أن جيمي هندريكس (Jimi Hendrix) قد انتقد كلابتون، الذي كان وقتئذ

(29) إن أسلوب غناء بريسلي –المتأثر بشدة بكل من R&B وGospel– هو موضوع بحد ذاته، تم تناوله جزئيا في:

Henry Pleasants, The Great American Popular Singers, New York 1974 pp. 270ff., and by Peter Guralnick, both in Lost Highways: Journeys and Arrivals of American Musicians, New York 1982, and in his liner notes to Elvis Presley: The Sun Sessions CD (BMG/RCA 6414-2-R, 1987).

قائد فرقة (Cream)، باعتباره ضعيفًا من الجهة الإيقاعية –وهو ما ذكره ديفيد هندرسون (David Henderson) كاتب سيرة هندريكس[30] تفككت الفرقة في عام 1969، واتجه كلابتون إلى موسيقى الهارد روك (Hard Rock)، وهو مجال موسيقي بالكاد يتطلب كفاءة إيقاعية على أي حال. وبالطبع، كان عازف الجيتار الذي ظهر من جراء ذلك من الذين «فهموا الإيقاع» بالمعنى الذي قصده غيرشوين.

7. كانت صيغ الرقصات التي قبلها باخ وهاندل في أعمالهما مرتبطة بإقامة الشعائر والمناسبات، وتطلبت من الراقصين خطوات وتشكيلات معقدة؛ ففي الرقصات القديمة، التي عاد إليها ديبوسي، ورافيل، وريسبيغي (Respighi) بمشاعر مضطرمة، كان أطراف الرقصة ينتقون بكياسة ويتناوبون في الرقص بحسب قاعدة، وينضم الناس من جميع الأعمار دون حرج في رقصة قد تجعلهم يرقصون في أي لحظة مع غريب، حيث إن الراقصين يولِّدون الإيقاع الذي يستولي عليهم، وهم في ذلك إنما يولِّدونه في معية، وبحركات واعية، تحكمها قواعد اللياقة الأدبية. وقد استمرت الخبرة بالرقص باعتبارها خبرة «الرقص مع» (عادة مع مجموعة من الناس، وبعد ذلك مع شريك مفرد) إلى أيام الروك أند رول. وقد استوعبت الأساليب الموسيقية لدى الباروك والكلاسيك تلك «المعية» التي تُميِّز الرقصة، حيث لا يُفرَض التنظيم الإيقاعي على الموسيقى وإنما يُستخلَص من الميزان الموسيقي مثلما تُنسَج الجمل الغنائية، وتزخرِف إحداها الأخرى، وتتحرك صوب نهاياتها الخاصة[31]

(30) David Henderson, 'Scuse me while I Kiss the Sky: The Life of Jimi Hendrix, Toronto 1983, p. 133.

(31) On the 'withness' of the dance see R. Scruton, *Perictione in Colophon*, South Bend, Ind. 2000, pp. 164–76.

وما زالت تساورنا الحاجة الإنسانية لذلك النوع من الرقص، وهو ما يفسر الهوس الراهن برقصة السالسا (Salsa)، والعودة من حين إلى آخر إلى رقصة البولروم (ballroom)، والرقصات الأسكتلندية (Scottish reels): لقد لحظ شيللر «معيّة» الرقصة الاسكتلندية وعلق عليها، وهو الذي نظر إلى ما أسماه بالرقص «الإنجليزي» بصفته توكيدا على الصلة بين الجمال والنبالة، وكلماته في هذا جديرة بالاقتباس:

«إن أول قواعد النبالة تقتضي أن تحترم حرية الآخرين، ثانيها، أن تمارس حريتك؛ وأن التحقق الصحيح لكلا الأمرين مشكلة بالغة الصعوبة، إلا أن النبالة دومًا ما تقتضيه بشدة. فهذا وحده ما يُشكِّل الفرد المتحضر. وإني لست أعلم بنموذج يحقق مثال العلاقات الطيبة أبلغ من الرقصة الإنجليزية البارعة المتشابكة خيوطها؛ فيلاحظ الرائي حركات لا حصر لها، تتداخل فيما بينها زاهية، وتغير وجهتها عن قصد فلا تتعارض أبدًا. فكل شيء مرتب بحيث يفسح الأول المجال للثاني قبل مجيئه، وكل شيء يتكامل ببراعة وبساطة شديدين، بحيث يبدو كلاهما سائرًا بمقتضى ذهنه الخاص، فلا يعترض أحدهما سبيل الآخر. إن هذه أبلغ صور ضمان الحرية الشخصية، التي تحترم حرية الغير[32]».

ومن البيّن أن الرقص لدى كثير من الشباب، إن لم نقل أغلبهم، تنعدم فيه خبرة «المعيّة» هذه، ولا يتضمن في أغلبه خطوات أو تشكيلات معقدة: فالرقص العادي في أرضية الملاهي الليلية لا يتضمن سوى قدر قليل من التواصل مع شريك الرقصة وتمييزه، بل حتى يعدمه، وقد يحدث بدون

(32) Friedrich v. Schiller, 'Kallias or concerning beauty: Letters to Gottfried Keller', in J. M. Bernstein ed., *Classic and Romantic German Aesthetics*, Cambridge 2003, pp. 173–4.

(وقد أدخلت على الترجمة تعديلات طفيفة).

شريك على الإطلاق. وفي موسيقى الهيفي ميتال (Heavy Metal) يكون الرقص بهز الرأس، والرقص التلاطمي (slamdancing) أو «السحق» (أي دفع الناس إلى الحشد) مثل ذلك الرقص غير متاح للناس من جميع الأعمار وإنما يقتصر على الشباب والمتاحين جنسيًا. بطبيعة الحال، ليس ثمة ما يمنع كبار السن والشيوخ من الانضمام؛ بيد أن رؤيتهم يقومون بذلك فيه شيء من الحرج، وهو حرج لا يدانيه شيء إذا ما كانوا أنفسهم غير واعين بذلك.

إن الفقر الاجتماعي المُميّز للملهى الليلي له سبب إيقاعي؛ فالنبض في موسيقى الملاهي يبدأ حركة الرقصة ويضبط نبضها الإيقاعي، بيد أنه ليس يتعلق كثيرًا بكيفية الرقص، أو مع من ينبغي عليك التحرك. فالرقص يبقى كالإيقاع، خارجي بالنسبة إلى الموسيقى، نوع من الحركة المُعمَّمة بدلًا من أن يكون تعليقًا راقصًا على الخط الموسيقي. ويمكن ملاحظة ذلك في أوج صوره في موسيقى التكنو (techno)، لا سيما حينما تُزيَّن بأضواء قوية، وتأثيرات مهلوسة شبيهة. وذلك الرقص يشبه إلقاء المرء بنفسه في مستنقع العاطفة الجمعية، والانجرار في تيار هوسها اللحظي. فلا شيء بوسعك فعله، إما أن تخلق الإيقاع أو تزينه. تجعل الضوضاء من المحال التواصل مع شريكك، بينما الأضواء، والجمع المكتظ بلا هيئة، يحيطانك من كل جانب. رأى شيللر في الرقصة الانجليزية أنها ترمز إلى الهوية الشخصية، والحرية، والمجتمع المدني. إننا إذا نظرنا إلى رقص الملهى من المنظور الكانطي ذاته فلسوف نصفه بأنه رقص «مرضي» (pathological) – حدث تحل فيه العلية الإمبريقية محل الحرية، والطبيعة محل الذاتية، والرغبة محل الإرادة. كانت السربندات (Sarabandes)[33] والجاليااردات (galliards)[34] والرقصات

(33) السربند رقصة بلاط متندة من أصل إسباني، ميزانها ثلاثي. ضمت إلى الرقصات الأساسية في شكل المتتالية الآلية في القرن الثامن عشر. (المترجم)

(34) الجاليارد هي إحدى رقصات البلاط في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. تعزف دائمًا مع رقصة أخرى اسمها البافان (pavane)، وهما أصل صيغة المتتالية. (المترجم)

الأسكتلندية رقصات اجتماعية بالمعنى الكامل، لأنها كانت بانية للمجتمع؛ الروك الحديث ليس يبني مجتمعًا وإنما قطيعًا.

8. يُشكِّل الرقص إيقاعات الجسد، ويُهذّب آذان الراقصين، كما تؤدي التغيرات في ثقافة الرقص إلى تغيرات توافقها في التنظيم الإيقاعي الموسيقي –حتى في موسيقى قاعة الكونسير. ذلك ما نلحظه في موسيقى القرن التاسع عشر، حينما دخلت الإيقاعات الغجرية موسيقى برامز (في أعمال كرباعي البيانو في صول الصغير بصورة صريحة، وضمنيًا في كثير من المصنفات الأخرى في موسيقى الحجرة، والأغاني، والكونشرتوات). وكان أن لاقى الفالس الاستحسان في كل مكان مع رقصات الصالات التي كتبها شوبرت للبيانو، وبلغ هذا الفن ذروته عند رافيل في عمله الهائل لا فالس (*La Valse*).

ذلك أحد العوامل التي ينبغي أن تؤخذ في اعتبارنا إذا نظرنا اليوم في العلاقة بين الموسيقى الجادة والشعبية؛ فالناس اعتادت نبض الأستيناتو في موسيقى البوب، الذي يخفق في خلفية الحياة، ويُشكِّل تطلعاتنا جميعًا سواء شئنا أم أبينا.

ومن الصعب أن ينجذب الجمهور المحدث إلى موسيقى يولد بها الإيقاع لحنيًا، أو الموزون تبعا لطريقة ميسيان الإيقاعية، أي بإضافة قيم زمنية بدلًا من قسمتها؛ ومن السهل نسبيا جذبهم إلى الموسيقى التي يدفعها الأستيناتو، بقطع النظر عن طرافتها اللحنية أو الهارمونية. ومن هنا كانت شعبية جون أدامز (John Adams) الذي تعكس مقطوعته «حينما رقص الرئيس»[35] (The Chairman Dances) (من أوبرا نيكسون في الصين) و«رحلة قصيرة على آلة سريعة» (Short Ride in a Fast Machine) نوعًا

(35) الرئيس المقصود هو ماو تسي تونغ. (المترجم)

جديدًا من كتابة الأستيناتو، حيث يسند للآلات اللحنية وظائف إيقاعية بطبيعتها، مع تكرار متصل للوحدات الإيقاعية الأولية. ويسهل على الأذن المعتادة على موسيقى البوب سماع هذه الموسيقى، بما أن تركيبها الإيقاعي لا يفسر باتباع الخط اللحني وإنما يقرر من الخارج بصورة منتظمة. وقد دأب المؤلفون الموسيقيون على التوجس من «طغيان الخط الفاصل»؛ أما موسيقى أدامز فتحتفي به، باعتباره نوعًا من الاستبداد العادل، الذي يعطينا ما نريد.

9. يتصل ذلك بالجدال الناشب حول الموسيقى اللاتونالية. إن الشطر الأعظم من نظرية الموسيقى يتصور التونالية كنظام لحني وهارموني، حيث إن كلا من الهارموني واللحن ذو غاية. ليست التآلفات في هذا النظام مجرد تزامنات، وإنما كالعقد في النسيج، لها صلات وظيفية بالتآلفات التي تسبقها، وتليها. يتحقق النظام الموسيقي إذا ما تحركت الأصوات معا نحو مواضع من النهايات (closures) مُساقة هارمونيًّا، وتامة لحنيًّا؛ وترى النظريات في التونالية –كالنظرية التي قال بها شنكر– إن تلك الصفات هي المقوّمة لماهية الموسيقى التونالية. ثمة نزوع، إذن، نحو إخراج عنصر الإيقاع من المعادلة[36]. كما أن أولئك الذين يقدمون المنظومة اللاتونالية كبديل حقيقي للتقليد التونالي غالبًا ما يصفونها بمفاهيم شبيهة، فيستبدلون نظامًا جديدًا يقوم على تبديل مجموعات فئة الدرجات الصوتية (pitch-class) بالصلات الأفقية والرأسية بين درجات الصوت (pitch-class)[37] هنا أيضًا

(36) Heinrich Schenker, *Free Composition*, tr. Ernst Oser, London 1979; Felix Salzer, *Structural Hearing*, 2 vols, New York 1952–62.

(37) هي المجموعات التي تتألف منها المصفوفة النغمية في المنظومة الدوديكافونية (أي أسلوب التأليف الاثنا عشري) التي هي عماد الموسيقى اللاتونالية. هذا يعني أن مفهوم المصفوفة النغمية، كما فهمه شونبيرج وأتباعه، إنما يقوم على نظرية فئة الدرجات الصوتية. وهي فرع من نظرية المجموعات الموسيقية (Musical set theory)، التي بدورها فرع من نظرية المجموعات الرياضية =

يخرج الإيقاع من المعادلة، غالبا مع نتائج غير مألوفة. فلما كانت الخبرة الإيقاعية خبرة بالتجميع، لهذا فإنها تؤثر على تقسيم السطح الموسيقي الذي يقوم عليه تركيب فئة الدرجات الصوتية[38]

مع ذلك، يجدر بنا، في رأيي، النظر إلى التونالية في جزء منها بوصفها نسقًا إيقاعيًا، وأن نعلم بأن مأزق اللاتونالية يمكن اختبارها على الصعيد الإيقاعي كما اللحني والهارموني. انبجست المبادئ الهارمونية واللحنية للموسيقى التونالية من الرغبة في تأليف تسلسلات مقنعة، حيث تبدأ الحركة وتستمر حتى تبلغ تمامها – ليس في النطاق الواسع فحسب، وإنما من قسم إلى آخر، وصوت إلى آخر. إنما الإيقاع ليس إضافة إلى ذلك، بل إنه جزء مكون منه، فاعل ومنفعل بالنسبة إلى العلاقات الهارمونية واللحنية. إن الميزان الإيقاعي مفيد ليس لأنه يناظر حركات الجسد المألوفة وحسب، بل أيضًا لأن التونالية مؤسسة على التكرار، إذ تعود الموسيقى باستمرار إلى مواضع مميزة، وتفارقها دومًا في مسار رحلتها الخاص. إننا إذا ما استبعدنا النظام التونالي القديم، فلسوف ينزع الإيقاع إما إلى التهدّم التام –بما أنه لن يسير بمقتضى حركة الخط الموسيقي– أو يغدو خارجيًا عن الموسيقى، كإطار يحوي عرضًا بليدًا لشذرات موسيقية.

يقع المؤلِّف اللاتونالي إذن في مأزق خطير: ذلك أن تعليق مجموعات فئة الدرجات الصوتية المنظمة وتأطيرها بأستيناتو هو بمثابة الوقوع في المبتذل. ومن جهة أخرى، فإن إعادة بناء الإيقاع بمعزل عن التوقعات التي ينميها النظام التونالي –مثل توقع التجميع، والنهاية، وتشديد النبر، وغيرها– إنما

= التي أسسها كانتور. وفي هذا تظهر الصلة الأزلية العميقة بين الموسيقى والرياضيات. (المترجم)

(38) انظر تقويض نيكولاس كوك (Nicholas Cook) المفحم لمجموعة ألين فورت (Allen Forte) التحليلية النظرية لسترافنسكي:

Excentrique, in A Guide to Musical Analysis, London 1987, pp. 138-51.

تعني فقدان الرابط بين الإيقاع والظواهر الحياتية التي تسبغه بالمعنى. في تجاوب مع هذه الإشكالية، أنتج ميلتون بابيت (Milton Babbitt) إيقاعات «متسلسلة» (serialized) حيث توضع المسافات الصوتية الاثنتا عشرة في علاقة مع اثنتي عشرة مسافة زمنية متساوية، ويخضعان إلى تبديل (permutation) ممنهج؛ برغم ذلك، إلا أن ذلك الإجراء يُبيّن أن المقياس (measure) هو ما يعاد بناؤه وليس الإيقاع. إن الإيقاع المتسلسل، في الواقع، ميزان متسلسل يمثل جزءًا ضئيلًا من السطح الإيقاعي الموسيقي، كحال الطبول في موسيقى السينثبوب[39] ويبدو لي أن تجارب ميسيان في الإيقاع كانت مدفوعة، على الأقل في جزء منها، بوعي بهذه الإشكالية. سعى ميسيان إلى إعادة اختراع الإيقاع بوصفه سمة باطنية في الخط الموسيقي، حتى ولو كانت اللغة اللحنية والهارمونية قد تخلّت عن أشكال الإغلاق [النهايات] القديمة كلها.

وقد خطى شتوكهاوزن (Stockhausen) خطوة أبعد من ذلك في طريق ميسيان التجريبي، وهو الذي سعى إلى إعادة بناء البعد الإيقاعي للموسيقى عن طريق تحيين الحركة في وحدات أوركسترالية متبارية. إن موسيقى شتوكهاوزن واسعة النطاق تنقل قوالب الصوت الهائلة عبر الفضاء الموسيقي، بغير اكتراث في الأغلب بالحياة الإنسانية والإحساسات الجسمية، ما يُذكِّرنا بالبنّاء العامل بالسّخرة الذي يبني هرَمًا. والنتيجة نظام وزني رهيف، لكن متوارٍ، يولّد سطحًا لا-إيقاعيًّا (a-rythmical) بالكامل. فإذا أردت أن تدخل حركة إيقاعية في مقطوعة جروبن (*Gruppen*)، على سبيل المثال، فلا بد أن يكون إيقاعًا خارجيًا، كإيقاع الأستيناتو في موسيقى البوب، أي إنه إيقاع يعلو التركيب الموسيقي ولكنه مولَّد من خارجه. إذ

(39) موسيقى حديثة تستعمل آلة السينثيسايزر (Synthesizer) بشكل أساسي، وتتصل بالروك والموسيقى الإلكترونية. (المترجم)

إن الموسيقى بذاتها تخلو من النبض الثابت. كما أن التقرير الذي تولده حلقة من حلقاتها لا ينجو إلى الأخرى، وبالتالي لا يمكن المزج بينهما في خطوة راقصة. ثمة تقارب طريف هنا بين شتوكهاوزن وجون أدامز: كلاهما يفكر في الإيقاع بمفاهيم الأستيناتو، لذا، فإن أحدهما يرفضه كوسيلة إيقاعية من خارج الموسيقى (extra-musical)، بينما يقبله الآخر بوصفه مجرد مبدأ تنظيمي للسطح الموسيقي الذي قد يكون من جميع النواحي الأخرى رتيبا تمامًا.

10. يستعمل شتوكهاوزن، كحال أستاذه أوليفيه ميسيان، أوزانا إيقاعية قوامها إضافة قيم زمنية بدلًا من تقسيمها. ربما كانت النتيجة لاإيقاعية، بيد أنها موزونة بدقة. ومن ناحية أخرى، فإن موسيقى ميسيان ليست إيقاعية جدًا فحسب، بل إنها منظمة من الجهة الإيقاعية بحيث يتخلل الإيقاع الموسيقى بالكثافة ذاتها التي يتخلل بها حركة سيمفونية لبيتهوفن. كتب ميسيان نفسه حول ذلك الأمر[40]، محددا الطريقة التي يمكن بها تحويل الإيقاع بواسطة «القيم المضافة» و«الإيقاع غير القابل للعكس»[41] (non-retrogradeable rhythms) كما لو أنه يتحدى التناظرات

(40) Technique de mon langage musical, Paris 1956.

انظر كذلك:

Traité de rhythme, de couleur et d'ornithologie, op. cit.

وقد عرضت نظريات ميسيان وممارساته بطريقة واضحة في:

Robert Sherlaw Johnson, Messiaen, 2nd edn, London 1989, Chapter 4.

(41) الإيقاع غير القابل للعكس (أو الراجع) هو أحد أساليب أوليفييه ميسيان الإيقاعية. ويقول ميسيان عنه إنه ببساطة «مجموعة من الأزمنة التي تقرأ على نحو متطابق سواء من اليسار إلى اليمين، أو من اليمين إلى اليسار، والتي تقدم بالضبط ترتيب تتابع القيم الزمنية ذاته من كلا الاتجاهين». انظر:

Messiaen, Olivier. Samuel, C. *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland. Oregon. Amadeus Press. 1994. P77.

انظر أيضًا:

أبو المجد. حنان: تأثير موسيقى الشرق في بعض اتجاهات الموسيقى الغربية في القرن العشرين.

الوزنية، وكذا يحث المستمع على التعلّق بأهداب الحركة الموسيقية في تتبع العمل الموسيقي عوضًا عن الخط الفاصل.

أخذ ميسيان فكرة الزمن المضاف (انظر الفقرة الثالثة أعلاه) عن الديتشي تالا (*deçî-tâlas*)[42] لشارانغاديفا، حيث يحل تصور أقصر قيمة زمنية (الماترا *mâtra*[43]) محل تصور النبضة الإيقاعية، وتصنف الأوزان الموسيقية كتسلسلات يمكن تكرارها، صنف منها شارانغاديفا 120 وزنا، بعضها طويل جدًا –رقم 35، وزن السيمهاناندانا (*simhanandana*) لديه 21 «نبضة» منفصلة تؤلف 62 ماترا، بالتالي لا يمكن سماعها كوحدات إيقاعية قائمة بذاتها في نموذج المازورات في الموسيقى الغربية[44] إلا أن استعمال ميسيان لها لا يدفعنا إلى سماع تلك الكتل الإيقاعية من موسيقاه المطابقة للنظام الميزاني بدقة؛ ذلك أننا نميل، في أكثر اللحظات الإيقاعية من سيمفونية تورانجاليلا (*Turangalîla Symphony*) على سبيل المثال، إلى سماع تعدد إيقاعي مقلص قوامه قسمة المازورات بدلًا من النظام الإضافي (additive) المضمر في العمل.

يُبيّن (المثال 9) الوسيلة الإيقاعية الرئيسة عند ميسيان؛ حيث يوضح طريقة «القيم الزمنية المضافة». يظهر التسلسل الأول (في المثال 9، أ، ب، ج) ثلاث مازورات في الميزان العادي. أما التسلسل الثاني فيظهر تحويل هذه المازورات الثلاث إما عن طريق إضافة سكتة، أو مد إحدى النغمات بجزء

تقديم سمحة الخولي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة، 2006. (المترجم)

(42) ديتشي تالا (deçî-tâlas) هي اتحاد اثنين أو أكثر من «الماترا» في مجموعة إيقاعية يطلق عليها «تالا» (إيقاع أو ضرب). (المترجم)

(43) الماترا (mâtra) هي وحدة زمنية إيقاعية أولية في الموسيقى الهندية الكلاسيكية تتحد مع ماترا غيرها، أو تضاف إليها لتكوين التالا. (المترجم)

(44) توجد قائمة لإيقاعات التالا في الملحق الثاني من:

Johnson, op. cit.

طفيف؛ يوضح (المثال 10) هذه الطريقة عمليًا: تحويل ميسيان الإيقاعي لأغنية ديليريو (*Delirio*)، وهي أغنية فولكلورية بيروفية [من بيرو] (المثال 10أ)، في الأغنية الثانية من مجموعة أغاني الهاراوي (Harawi) (المثال



10ب)[45].

مثال 9

واضح أن الشارة الزمنية في مثل هذه الأمثلة ليست ذات أهمية كبيرة: يمكن أن نعزو شارة زمنية في (المثال 9ز)، على سبيل المثال، ولو كانت المازورة مستهلة بعلامة زمنية 16/13 لكان في ذلك تسهيل على المؤدي بدرجة ما. بيد أن ذلك الميزان يخفق في تمثيل الحركة الإيقاعية؛ ذلك أن المازورة بها 6 نبضات، كل منها مقسم فرعيا، وإحداها ممدودة. يهدف ميسيان من إضافة



مثال 10

القيم الزمنية الموسيقية أو حذفها بهذه الطريقة مرارًا إلى إضفاء شخصية

(45) انظر مناقشة ميسيان لهذا المثال في:

Traité de rhythme ,op .cit ,.vol ,3 .p.284 .

في عباراته الموسيقية[46] تتطور عبر الزمن باكتساب قيم زمنية أو فقدانها، بينما يظل عدد المقاطع الموسيقية الكلّي واحدًا. (قارن ذلك بالطريقة التي يتغير بها وجه الإنسان عبر الزمان، فحينما يشيخ الإنسان، ويذوي الجسد، يبقى مع ذلك محتفظًا بهيئة معينة يمكن التعرف عليها).



مثال 11

يوضح (المثال 11) أسلوب «الإيقاعات غير القابلة للعكس»، والمجموعة (ب) هنا هي عكس المجموعة (أ)، كلاهما يقتسم أنصاف الكروش الخمسة المركزية. ويُكوِّن التسلسل بأكمله عكسًا إيقاعيًا مستويًا (palindrome) لا يتبدل بعزفه معكوسًا، لذا فهو «غير قابل للعكس»[47]. وكان من الممكن أن نعزو شارة زمنية كذلك إلى هذا الميزان بيد أن المقياس الناتج (16/19) غير مفيد كذلك كما الحال في الأمثلة السابقة. والإيقاع المسموع يبدو راجعًا إلى نفسه، فلا يلبث أن يعيد الطاقة التي تدفعه إلى مصدرها.

إن إيقاعات ميسيان متحررة بالكامل من خطوط تقسيم المازورات، كما أن العلامات الزمنية في أعماله ليست تخبرنا الكثير (أو أي شيء) سواء عن الميزان الإضافي المضمر استعماله بالعمل أو عن الحركة التي يمكن سماعها

(46) والعبارة الموسيقية (phrase) هي فكرة موسيقية تعطي معنى لا يكتمل إلا بعبارة موسيقية أخرى في إطار جملة موسيقية، والعبارة الموسيقية عنصر من العناصر البنائية في صياغة الألحان والتيمات الموسيقية. (المترجم)

(47) لأن ذاته وعكسه واحد. وليس ثمة معنى للعكس بدون اختلاف عن الهوية الأصلية وقلبها، إذن هو إيقاع غير معكوس، ولا يقبل العكس أو القلب. ولكن ثمة معنى للرجوع أو الارتداد. أي إننا إذا أردنا أن نعكس القيم الزمنية الإيقاعية فترانا نرتد إلى الإيقاع الأصلي. (المترجم)

فيها؛ ولا ترجع الحيوية الإيقاعية الناتجة عن ذلك إلى أي نبض منتظم يمكن تقسيمه إلى مازورات، بل إلى الطاقة التي تسري من نغمة إلى أخرى، والتي لا تنفصل عن تشديد النبر والتجميع، اللذين يقررهما الخط اللحني. إن عملًا موسيقيًا ككانتيوجايا (*Cantéyodjayâ*) (المثال 12) هو المثال الأمثل على تنظيم موسيقي يتحرر فيه النظام الإيقاعي من المقياس بالكامل، وحيث يصبح النبر والتجميع وسائط لا تعيّن الحركة الإيقاعية. لقد وصف بعض المعلقين موسيقى ميسيان في هذه المرحلة باعتبارها تحوي خبرة جديدة بالزمن، أو على أي حال خبرة غير تقليدية؛ إذ إن النظام الزمني الواثب المميز للأسلوب الكلاسيكي، الذي أدى إلى دينامية سيمفونيات بيتهوفن الهادرة، قد حل محله نوع من الدور (circularity)، حيث يعود كل شيء إلى ذاته كما لو أنه مستغرق في حالة تأمل[48] بوسع المرء أن يفهم مغزى مثل هذه التوصيفات سواء اعتقد بفكرة أن الزمن هو الذي يخبر بكيفية مختلفة وليس التسلسل الموسيقي. وما يقال عن نهج ميسيان الزمني قيل بشأن الموسيقى الهندية، وكذلك عن الإنشاد البسيط (plainchant) البندكتي، الذي أشار إليه ميسيان في محاضراته مِرارًا، لا سيما نظرية الأب أندري موكيرو (André Mocquereau) في الإيقاع[49]

على أي حال، ثمة ما ينبغي قوله: يستعمل ميسيان في معظم الأحيان، كحال بابيت وبوليز، الوزن بطرائق منعدمة الصلة بالإيقاع كما يسمعه المستمع. على سبيل المثال، تتضمن الموازين الإيقاعية المستعملة في كرونوكرومي (Chronochromie) تبديلات لتسلسلات إيقاعية تشبه

(48) See for example Audrey Ekdahl Davidson, *Olivier Messiaen and the Tristan Myth*, Westport, Conn. and London 2001.

(49) *Le nombre musical grégorien*, available as *A Study of Gregorian Musical Rhythm*, from the Church Musical Association of America, Richmond, Virginia 2007.



مثال 12

التالا، من النوع الذي يستعصى على الأذن مجاراته، فضلا عن الجسد[50] ولو أننا سمعنا الإيقاعات في هذه التبديلات فإن ذلك لا يرجع إلى نظامها الرياضي، ولكن على الرغم منه؛ وقد جادل فريد ليردال (Fred Lerdahl) أن الفهم الموسيقي يبتغي توسيع موضوعه بدلًا من تبديله[51]، وبالتالي، فإن التنظيم السيريالي [التسلسلي] سيظل غريبًا عن التنظيم الذي نسمعه فعلا في السطح الموسيقي. إن ملاحظة ليردال برغم أنها لا تنطبق على جميع الظواهر الموسيقية إلا أنها تصح بشأن الإيقاع الذي نفهمه من خلال الأنماط، والنبرات، والتكرارات، ما يخلق حركة من الممكن أن تحركنا. إن الفقرة المقتبسة من كانتيوجايا في (المثال 12) يمكن أن تُزوَّد بتحليل كامل للوحدات الإيقاعية، من حيث تسلسلاتها الأساسية، وتبديلاتها المتتابعة؛ بيد أن الإيقاع كامن في تجميعات أنصاف الكروشات، والسكتات، والنغم

(50) انظر جدول التبديلات النغمية المعروض في:
Johnson, op. cit., p. 177.

(51) Fred Lerdahl, 'Cognitive constraints on compositional systems', in John A. Sloboda, ed., *Generative Processes in Music*, Oxford 1988.

مشدد النبر، وهو ما يصرفنا عن محاولة تكييفها في أنماط ليس من الممكن أن تحويها تمامًا. إن الخبرة الإيقاعية ههنا من المحال أن يستأثر بها الوزن الموسيقي، ولا ميزانها الإيقاعي الملغز الذي شغل بال المؤلّف بالطبع.



مثال 13

11. على الرغم من أن ميسيان يستحق التقدير لإدراكه أن الابتكار اللحني والهارموني يتطلب طرائق جديدة لتجميع النغم، وأن هذا بدوره يتطلب أشكالا جديدة من التنظيم الإيقاعي، إلا أنه يجب الاعتراف بأن إضافة قيمة زمنية للنغم ممارسة إيقاعية شائعة في موسيقى الفولكلور، وليست حكرا على التقاليد الموسيقية الشرقية بأي حال من الأحوال. يقدم (المثال 13) ترتيلة بلغارية لعيد الميلاد، حيث أدى تمديد مقاطع موسيقية معينة إلى تطويل مازورة تتألف من أربعة أنصاف كروشات، إلى 16/9 وحتى 16/10 أزمنة، بينما تحتفظ بالإيقاع الأساسي إياه، أربع نبضات في المازورة الواحدة[52]؛ يجادل فوكس سترانغويس بطريقة مقنعة، في دراسته الدقيقة

(52) هرمنته راينا كاتزاروفا (Raina Katzarova)، واقتبسه بيلا بارتوك، «ما يعرف بالإيقاع البلغاري» في: *Essays*, selected and edited by Benjamin Suchoff, London 1976, p. 48.

حول الموسيقى الكلاسيكية الهندية كما كانت عليه قبل اعتلالها بالهارمونية الغربية، بأن المقياس يستبق الإيقاع في الراجا الهندية لأن الألحان الهندية قد نشأت بوصفها ترتيلات باللغة السنسكريتية، حيث يُنطق مقطع لفظي بتطويله بدلًا من ضغطه[53] فضلًا عن ذلك، فإن نظام إيقاعات التالا لشارانجاديفا المتصوّر على نحو ميتافيزيقي لا يمثل التنظيم الإيقاعي الذي نسمعه في الموسيقى الكلاسيكية الهندية، كما يعرف كل من رقص على أنغام رافي شانكار (Ravi Shankar). إن أغلب الألحان التي دونها فوكس سترانغويس يمكن تقسيمها إلى مازورات متساوية الطول، مع ترميز مواضع المد في المقاطع الموسيقية بسكتة: أما من الناحية الصورية، فمن الصحيح أن الميزان الإضافي يهيمن على القسمة الإيقاعية، بيد أن ذلك يمكن إرجاعه ليس إلى طرائف اللغة السنسكريتية وحدها وإنما أيضًا إلى الظهور المبكر لثقافة الاستماع في الهند، لما كان الرقص فنًّا للمشاهدة عوضًا عن الأداء.

12. لقد أقر إلى حد بعيد، في أعقاب تعاليم ميسيان، بأن الحاجة إلى تغيير التنظيم الإيقاعي إنما يلازمها تغير في اللغة الهارمونية. لكن لم يكن ميسيان أول من لاحظ هذه الصلة. كان ڤاجنر يعي بالفعل أن التجديد اللحني والهارموني الحقيقي يستلزم نهجا إيقاعيا جديدًا. إذا كان ڤاجنر ليس معروفًا بوصفه مُجدِّدًا في مجال الإيقاع فذلك لأن تصور الأستيناتو الإيقاعي قد طمس أصول الإيقاع في خبرة التجميع، وكذلك جذور هذه الخبرة في الكلام، والأغنية، والرقص.

في الواقع، تنجلي القطيعة الفنية المميزة لأوبرا تريستان وإيزولده (*Tristan und Isolde*) إيقاعيا في تنظيم الخط الموسيقي بقدر ما تظهر لحنيًّا وهارمونيًّا؛ ذلك على الرغم من حقيقة أن في موسيقى ڤاجنر يندر

(53) A. H. Fox Strangways, op. cit.

استعمال الآلات الإيقاعية كأداة مولِّدة للإيقاع، وأيضا بسبب هذه الحقيقة نفسها. تلعب التيمباني [الطبول] دورًا هائلًا في تريستان، لكنه لحني، يتألف في معظمه من أنغام مرتعدة (tremolandi) تُموّج الخط اللحني، حيث تقبع تحت تموّجاته عاطفة لم يسبر لها غور. كما تستعمل الآلات الموسيقية الأخرى في الأوركسترا استعمالًا لحنيًا وليس إيقاعيًا، حتى في أكثر الفقرات الموسيقية دَويًا، مثل المشهد الذي يمزق فيه تريستان ضمادات جرحه، وتبدأ الموسيقى نوعًا من الفاجعة الإيقاعية، كما لو أنها تجهد في مواكبة سورته.

مثال 14



تعرض موتيفات ڤاجنر في أوبرا تريستان خطوطا إيقاعية، لكنها لا ترتكز في الأغلب على النبضة الهابطة، على عكس موتيفات بيتهوفن على سبيل المثال. انظر الموتيف الذي يسمى أحيانا بـ«موتيف النظرة» في (المثال 14) الذي يبدأ حركة البريلود بعد القفلة التي توقفت عند فا الكبير. يضع ذلك إيقاعًا مُركَّبًا على مقياس 8/6، مع ثلثية (triplet) مكسورة متبوعة بتهيدة علامتي نوار+كروش. إن حركة خط الباص الكروماتية، التي ترفع التآلف من فا الكبير إلى صول الكبير في الخط اللحني هنا، تضفي على النمط الإيقاعي لهذه الجملة الموسيقية نوعًا من التمام (completeness). إن ذلك الإيقاع المنشد قد صار الآن يحمل ذكرى الجمل الموسيقية التي أنشدته: يكرره ڤاجنر على الفور، في معية خمس موتيفات متوالية أخرى على الأقل، ويربطها معا بموتيف النظرة الأصلي ليشكّل تسلسلًا مُتّصلًا (يوضح المثال

15 هذه السيرورة الموسيقية).

مثال 15



في الأسلوب الكلاسيكي، تنتظم النهايات التي يفرضها اللحن التونالي والهارموني الدياتوني جنبًا إلى جنب مع النهايات الإيقاعية التي تعززها المازورات: أما في تريستان فإن كل صور النهاية يخفض استعمالها أو يتغاضى عنها كليًّا؛ إنها رموز تشير إلى نظام يحكمه قانون قد قوّضته العاطفة. إذن، فإن الموتيفات التي تملأ تنظيم موتيف النظرة الإيقاعي تتضمن رباطًا زمنيًّا بين المازورات، وتشديد نبضات ضعيفة، وكسرًا عدديًّا يطغى على الثلثية، تخلق كلها معا صورة إيقاعية من المحال فهمها بمعزل عن النبض اللحني الصادرة عنه. إن استهلال أوبرا تريستان يسلك فعليا نهج ميسيان الإيقاعي، إذ تكون فواصل المازورات أثرًا للنسق الإيقاعي وليست علته، وحيث توظف وحدات إيقاعية مفعمة بالطاقة، يمكن تكرارها، وكذلك تختلف تشديدات النبر والتجميعات غالبًا عن تلك التي يمليها الميزان الموسيقي.

13 إن الإيقاع صفة للرقص كما هو صفة للكلام؛ ومثلما أشار أرسطو، فإننا نسمع الكلام بكيفية مختلفة عن الأصوات كافة[54]، نظرًا لأن الكلام تعبير عن روح الإنسان، وهو منظم من الجهة الدلالية [سيمانطيقيًا]. قد يبدو نظام الكلام الظاهري غير منتظم بدرجة كبيرة، تتخلله انقطاعات

(54) وهي نقطة تعرضنا لها في الفصل الثاني. انظر: كتاب النفس، 420 ظ. (*De Anima*, 420b).

صامتة، إلا أنه مسموع وكأنه ينبع من ينبوع واحد. كما أن حركته هي حركة المعنى، ونبضه نبض الحياة. يمثل الكلام بالنسبة لنا، إذن، أنموذجًا لنسق إيقاعي يُولَد لا بواسطة مقياس إيقاعي ونبض وإنما بواسطة الطاقة الداخلية والمعنى الكامن في الصوت: بالتالي، ثمة تمييز عظيم تصنعه الأذن بين الكلام والغناء، إذ إن أصوات الكلام معلقة في درجة صوتية ونبضة واحدة: أما صوت الغناء فيأتي من مكان آخر، من محل قوى خفية. يمثل غناء الأستيناتو النظام الجامد الذي يحكمنا، الذي يلزم كلماتنا على الحركة تبعا لإملاءاته.

(إن فنان «الراب» هو أحد أبرز التطورات داخل مجال موسيقى البوب، وهو الذي ينطق بكلام منظوم بدون نغمات مع إيقاع متصل، وبالتالي يستبدل إيقاعات الكلام بإيقاعات الغناء، تلك صورة متطرفة من خبرة الأستيناتو، إذ ينتفي الكلام ذاته بواسطة الميزان، لا الهارموني واللحن فحسب).

غالبا ما يذكر ياناتشيك بوصفه أول مؤلِّف يقيم إيقاعات الكلام في خطه اللحني: ولكن يبدو لي أن إيقاع الكلام كان جزءًا من التشكيل الموسيقي (phrasing) في الموسيقى الكلاسيكية على الأقل بدءًا من مونتيفردي، والأسلوب التمثيلي (*Stile rappresentativo*). وأن أول محاولة واعية لإعطاء هذه الإيقاعات صيغة موسيقية كانت عند ڤاجنر وليس ياناتشيك. يتعرض ڤاجنر نفسه إلى مناقشة المسألة في كتابه الأوبرا والدراما (*Opera and Drama*)، ويشير إلى التشديدات الطبيعية بالنسبة إلى اللغة العادية باعتبارها تُقوّض التقسيمات الموسيقية داخل المازورة[55] كما ينبجس استعماله للجناس (*Stabreim*) مباشرة من سعيه لإيجاد لغة قابلة لأن

(55) Oper und Drama, dritter Theil: Dichtkunst und Tonkunst.

تغنى بدون أن تفقد تصريفات الكلام الطبيعي. يشتق الجناس من سمتين موسيقيتين أساسيتين في اللغات الجرمانية، أعني تفضيلها التشديد على الكم كشكل من أشكال النطق، وغناها بالحروف الساكنة الوقفية (plosive)[56]

وقد كان شونبيرج وريثا لڤاجنر في ذلك، كما في أشياء أخرى؛ وكان أن شونبيرج قد اعترف على عكس الكثيرين من الذين اتبعوه في توجهه اللاتونالي، بأن الموسيقى اللاتونالية لن تفلح إلا إذا برزت كنظام إيقاعي. هكذا كانت لاتونالية شونبيرج المبكرة تجربة إيقاعية بقدر ما كانت هارمونية. فلم يرد شونبيرج أن ينفرط عقد إيقاعي الموسيقى والحياة؛ بل أراد أن يضع إيقاع الكلام محل إيقاع الرقص بوصفه المبدأ التنظيمي للخط الموسيقي. إن التوزيع الموسيقي والهارموني في عمل مثل بييرو لونير (*Pierrot Lunaire*) تحكمه جزئيا رغبة في توليد إيقاعات تشبه إيقاعات الكلام في أصوات الآلات الموسيقية كلها؛ وتوجب الهارمونية التونالية هذه الأصوات على التحرك في معية، وأن يجذب بعضها البعض، وتنحو إلى مواضع النهاية والوقف إياها – كما في الرقصة. في الموسيقى التونالية، لهذا فإن ظل إيقاع الرقص سيظل كامنًا في الهارموني حتى إذا أوجد إيقاع الكلام الخط الموسيقي.

ومن أجل تحرير الموسيقى بالكامل من هذه المعية التي تشبه الرقصة يحلل شونبيرج التآلف بحيث يكون ما نسمع تزامن منطوقات عوضًا عن سلسلة من الأغاني المتآلفة. تخاطبنا الآلات الموسيقية، في الإيقاعات التي تطابق الكلام المنغم (*Sprachgesang*) بصوت الإنسان. وبالمثل، أفرد التطور اللاحق للطريقة التسلسلية [السيريالية] معنى إيقاعيا:

(56) أي الأحرف ذات مخارج الأصوات الأنفية والفموية. (المترجم)

فالتنظيم المتسلسل لدرجات الصوت يتيح نوعًا من التركيب متعدد الإيقاع (polyrhythmic)، حيث يندر أن تتوافق التشديدات في الأصوات المتكثرة، وتمهد الجوقة الموحدة المجال لحوار موسيقي. (مثال طريف على ذلك كورس بني إسرائيل الجائلين في الصحراء من أوبرا موسى وهارون، على عكس إيقاعات الرقصة الخافتة غير المؤثرة التي تواكب لحظة عبادة العجل الذهبي).

14. إن التنظيم الإيقاعي جوهري لمعنى الموسيقى ويرتبط برباط لا فكاك منه بطابعها الأخلاقي؛ والإيقاع البراني في كثير من موسيقى البوب المعاصرة يدعو الناس إلى التحرك بطرائق أشبه بالحشد بدلًا من الحوار. إنك لا «تتحرك مع» إيقاع من ذلك النوع؛ بل إنك تستسلم له، وهو يستغرقك. وتفقد فيه ذاتك كما في حال الخدر. إنها ليست سمة لتلقي موسيقى البوب فحسب وإنما سمة للطابع الأخلاقي الذي نسمعه بها. على النقيض من ذلك، إن إيقاعات الأستيناتو في صوناتا بارتوك للبيانو، على سبيل المثال، لا تنفصم عن التآلفات المصقلة، وخطها اللحني البارز الذي يصدرها. إنك لا تفقد ذاتك في هذه الإيقاعات، بل بالأحرى تكتشف شيئًا غير ذاتك – صورة مؤمثلة من الحياة الإنسانية، تلامس الأرض والطبيعة.

قضت عقيدة دارمشتادت (Darmstadt) الموسيقية (كما روّج لها كل من شتوكهاوزن وبوليز وتلامذتهم المباشرين) على النسق الإيقاعي بوصفه سمة جوهرية للخط الموسيقي. وقد تلاشى، بطريقة ما، الخط الموسيقي الراقص الذي كان قد اكتشفه ميسيان في إيقاعات التالا من موسيقى أتباعه. وقد تم مأسسة (institutionalized) فكرة الميزان الإضافي وترييضها (mathematized)، وانفصلت تشديدات الإيقاع عن الجسد. يمكن أن يستمع الناس إلى جروبن لشتوكهاوزن ويتحركون «معها»، أو حتى بها:

غير أن خبرة الإيقاع غائبة في أصوات موسيقى شتوكهاوزن التي تشبه القوالب، كما الحال في موسيقى بريان فيرنيهو (Brian Fernyhough) الموزونة بدقة. وقد حاول مؤلفون موسيقيون كجون أدامز، في رد فعل على ذلك، تلبية المطلب الإيقاعي بواسطة إضافة الإيقاع إلى الخطوط اللحنية والهارمونيات التي تعجز عن توليده بمقتضى حركتها الداخلية الخاصة. يُضَخّ الإيقاع من الخارج، ولا يتلقّظ به اللحن؛ يبدو لي أننا بهذه الموسيقى نقترب إلى خبرات «الحشد» التي تملأ عالم موسيقى البوب. وعلى النقيض من ذلك، ثمة موسيقيون ما زالت أعمالهم تدعونا إلى المشاركة في إيقاعات جوهرية بالنسبة لحياة موسيقاهم اللحنية والهارمونية: ديفيد ماثيوس (David Matthews) في رباعياته الوترية، والسيمفونيات، على سبيل المثال. وجون بورستلاب (John Borstlap) في «سايكي» (Psyche)، ومايكل بيركلي (Michael Berkeley) في الكونشرتوات، وأوليفر كنوسن (Oliver Knussen) في أوبراتين على ألحان الطفولة: «*Higgledy-Piggledy-Pop*»، و«*Where the Wild Things Are*». توظِّف هذه الأعمال الموسيقية العلاقات التونالية بطريقة منهجية، وهي بذلك إنما تبرهن على صحة القول بأن التونالية نسق إيقاعي يبزغ حينما تتحرك الأصوات في معية، كالرقصة. كما أنها توضح كذلك عمق الجدل الدائر حول مسألة الحداثة الموسيقية وأهميته؛ فذلك ليس جدلا حول الأنساق الهارمونية وحدها، بل إنه في الأساس جدل حول طبيعة الاستماع، ودور الموسيقى في تشكيل وجداناتنا، والصلة بينها وبين الحياة.

الجزء الثاني

النقد الموسيقي

7

موتسارت كما أتمثله

كان اكتشاف موتسارت متزامنًا، بالنسبة لي، مع اكتشاف الموسيقى: الواقع أن الموسيقى وموتسارت، في أثناء تلك الفترة المبكرة من الإعجاب بذلك الشيء الذي لم يكن حاضرًا أول ثلاث عشرة سنة من حياتي لسبب أجهله، كانا مترادفين تقريبًا. كانت تلك أيام أسطوانات الجراموفون ذات السبع والثمانين لفة في الدقيقة. وما إن حصلنا على جراموفون حتى صار لدينا بيانو في المنزل – هو بيانو قائم[1] قديم ورثناه عندما توفيت جدتي، وهو البيانو نفسه الذي اشتُري بالتقسيط لما كان والدي صبيًا من أحد صالونات الأحياء الفيكتورية الفقيرة، التي تقبع في شارع صعيد سايروس، حي أنكوتس، بمانشستر. وقد عرفت موتسارت من خلال أسطوانة لـ«موسيقى ليلية صغيرة» (*Eine Kleine Nachtmusik*)[2] ومع أنني نسيت فرقة العزف، إلا أنني أذكر أنها كانت إحدى الأسطوانات المنسوخة لأداء مبهج حينذاك؛ كانت نغماتها الصاعدة تطفو متمايلة على موج عميق يصدر عن ثنائي الباص كما لو أنها أسطول صغير يتألف من قوارب رائقة الألوان.

(1) البيانو القائم أو الرأسي (upright piano) هو نوع صغير الحجم من آلة البيانو. تشد أوتاره داخل الصندوق الصوتي. (المترجم)

(2) هي السيرينادا الشهيرة رقم 13 في مقام صول الكبير للوتريات مصنف كوشل 525. ألفها موتسارت عام 1787 بعد وفاة والده. (المترجم)

كانت مجموعة الفيولينة تحلّق في تناغم وضّاء، وكان للفيولا ذلك الرونق الماهوجني[3] العجيب الذي يكسوها في كثير من سيمفونيات موتسارت. استمعت إليها مِرارًا وتكرارًا في جذل. كنت أضع الأسطوانة على الجراموفون بمجرد عودتي من المدرسة.

لم أكن بين الناس أوّل مَن يقع في حب «موسيقى ليلية صغيرة» ولا آخرهم؛ ليس بوسعك أن تحب هذه الموسيقى بدون أن تتعاطف مع حياة من أنتجها، وأن تعرف هذه الحياة من الداخل. إن في نضارتها وبساطتها ما يخبرنا عن عالم مختلف، عالم أكثر نقاوة بطريقة ما من هذا الذي نحيا فيه. يلوح في تركيبها الواضح وجدان بسيط، وأسلوب أنيق، وتقبل مرح، لكن جاد، للحياة والموت. إن أنغامها جلية بدءًا من المازورات[4] الأولى، لكن ما هذه المازورات؟ إنهما التآلفان المنفرطان [الأربيجيان][5] للسلم الموسيقي فحسب: أربيجي صول الكبير صاعد، وتآلف السابعة الكبير على ري هابط[6] (المثال 1). بوسع أي أحد أن يؤلف شيئًا كهذا! لكن برغم ذلك لم يستطع أن يضعها أحد سوى موتسارت.

بدأت في تعلم البيانو، وقد تحتم علي أن ألتقي بتلك الصوناتا البسيطة في مقام دو الكبير[7]، وهي البسيطة جدًّا، إلى درجة أن أحدًا لم يشعر مُسبقًا

(3) نوع من الشجر. ويعني المؤلف الطابع الخشبي البني المائل إلى الحمرة. (المترجم)

(4) المازورة هي الوحدة الصغيرة في التدوين الزمني للموسيقى. تحتوي هذه الوحدة على عدد محدد من النبضات يوضحه الميزان الموسيقي. يفصل كل مازورة عن التالية لها خط رأسي (barline) له أهميته في تحديد الضغوط الإيقاعية للموسيقى. (المترجم)

(5) التآلف المنفرط أو الأربيجي (arpeggio) هو أسلوب في أداء التآلفات حيث تعزف نغماتها منفرطة: النغمة تلو الأخرى. وهذا الأسلوب شائع في مؤلفات آلة الهارب وآلة البيانو. وتستعمل الأستاذة سمحة الخولي لفظة «التفريط» لوصف هذا الأسلوب وهي لفظة دالة لذا أفدت منها. (المترجم)

(6) أي تآلف الدرجة الخامسة من السلم. وهو تآلف النغمة الدومينانت لصول الكبير. (المترجم)

(7) يشير المؤلف إلى صوناتا البيانو رقم 16، مصنف كوشل رقم 545 لموتسارت. وهي الصوناتا التي دون موتسارت عليها أنها «للمبتدئين»، وهي المعروفة بالصوناتا «السهلة» (facile) أو «البسيطة» (semplice). (المترجم)

أنه قد تمكّن منها كلّية. ومرة أخرى، نجد في لحنها الافتتاحي تآلفي السلم الموسيقي فحسب: صعودًا من تآلف دو الثلاثي الكبير، نزولًا إلى النغمة الموصلة[8] وتآلف السابعة على صول، ثم العودة مباشرة إلى النغمة الأساس! (المثال 2). ترى، هل بإمكان أحد آخر أن يؤلف شيئًا كهذا، أم لا، أي الأمرين نرجح؟



مثال 1



مثال 2

إن الأمر ملغز. وفي الأعوام التي خلت ذلك كنت قد اعتدت على محاولة حل ذلك اللغز: لكني لم اقترب قط من فهمه، ولم يسعني إلا مقاربته بهذه الخواطر الشاردة:

أولا، لم يكن موتسارت مبتكرا، قل مثلا بالمعنى ذاته الذي ينطبق على ڤاجنر، أو حتى يوهان كريستيان باخ (J. C. Bach) معلم موتسارت. ورث موتسارت أسلوبه الموسيقي من الثقافة الموسيقية المحيطة. وعلى الرغم

(8) أو حساس السلم. هي النغمة السابعة في السلم الموسيقي التي تجذب أساس السلم (tonic) إليها حتى يكتمل الإحساس بالنهاية. (المترجم)

من أنه قد درس أعمال هيندل، ويوهان سيباستيان باخ، وأخذ عنهم مهارة مذهلة في استعمال الكونترابنط، واللحن المموج، إلا أنه لم يتحرر من التقاليد التركيبية المميزة لعصره، ولم يخط بها خطوة أبعد.

ثانيا، إن المقارنة بيوهان كريستيان باخ تخبرنا بشيء عن موتسارت؛ لقد كان باخ الشاب أصيلًا، أخذ عن أبيه نسيجه الهارموني وطواه على هيئة تآلفات، كأنما تقوم بحشو شطيرة. ومن ثم، راح يصقل هذه التآلفات في وحدات بنائية. لقد ضرب مثالا على كيفية بناء مقاطع موسيقية كاملة تقوم على هارمونية مفردة، وكذا كيفية استعمال تتابعات هارمونية لخلق منطق موسيقي صارم، حتى إذا كان ثمة القليل من التوجيه الكونترابنطي للأصوات المفردة أو في حال غيابه تمامًا. قطعًا، لم يكن هذا الأسلوب من ابتكار يوهان كريستيان باخ بالكامل، ذلك أن آخرين كانوا يشتغلون به آنذاك، وهو ما يعرف في بعض الأحيان بأسلوب «الجالان»[9] في مقابل الأسلوب «المدرسي» لدى باخ الأب. جعل يوهان كريستيان باخ من هذا الأسلوب لغة موسيقية حية. كانت هي اللغة التي تعلمها موتسارت. وعلى الرغم من ذلك، إلا أن جميع أعمال يوهان كريستيان باخ، على ما بها من أناقة في التعبير ونجاح في تنظيم المادة الموسيقية، إذا ما وضعت إلى جوار أقل أعمال موتسارت نضجا فسوف نرى أنه يمكن التغاضي عنها كلية، ولن يهم إن كانت قد فقدت إلى الأبد. لكن ما الذي أضافه موتسارت لها؟ أضاف موتسارت اللحن [الميلودي]، وأستاذية بالطبع في البناء والصيغة. لكن ثمة شيئًا آخر، يبدو أنه يثير حيرة عالم الموسيقى، شيء نشير إليه بكلمة «الروح».

(9) جالانتي تعني حرفيا «متأنق»، وهي صفة تطلق على أسلوب موسيقي شاع في ألمانيا وفرنسا والنمسا عند حوالي منتصف القرن الثامن عشر. يتميز بالتأنق والبساطة والبعد عن تشابك الألحان. (المترجم)



مثال 3

ثالثا، لا بد ألا ننسى أن بساطة موتسارت حينما توجد فإنها توجد لسبب؛ إن بساطة المثالين اللذين ذكرتهما ليست بساطة التركيب وحدها. إنها بساطة الرسالة، بساطة تشير إلى شخص في غاية البساطة وغاية اللباقة في الآن نفسه، شخص يمنح مشاعره كأنها هدية، ذلك أنها مشاعر صادقة وشفافة وخيرة. هذه هي البساطة التي نسمعها في موسيقى موتسارت. إنها ليست بساطة التركيب وحدها، وإنما صدى موسيقي لبساطة روح مهذب.

إنني استعملت لفظة «الروح» مرتين: ذلك يقودني إلى الملاحظة الرابعة التي أود أن أبديها، وهي أن روح موتسارت ليس بسيطًا على الإطلاق. عرف موتسارت كيف ينقل البساطة ويظهرها لمن يستحق بوصفها قيمة رفيعة. لكن بساطته كانت فطنة كونية، كبساطة شكسبير، ذلك أن موسيقاه تستكشف كل مزاج، وكل شخصية، وكل منعطف يمر به روح الإنسان. إن موتسارت أحد أعظم الدراميين الذين عاشوا أبدًا، ذو قدرة على استعمال الأسلوب الكلاسيكي الذي استوعبه من بيئة سالزبورغ وفيينا لنقل أي نوع من العاطفة وبأي درجة كانت.

كان موتسارت مختلفًا عن يوهان كريستيان باخ في أن الأسلوب الكلاسيكي قد صار في يديه لدنا طائعا؛ إذ كان بوسعه تشكيله في أية صورة كانت، وأي مزاج، وأي حاجة موسيقية. كان قادرا على صنع المعجزات

باستعمال الكونترابنط، كما في الحركة الأخيرة من سيمفونية جوبيتر[10]، دون أن يخرج عن أعراف التركيب الهارموني الكلاسيكي. وبالمثل، كان قادرا على إنتاج لحن مهيب من مجرد تآلف مفرط (arpeggiated). كان يستقر على تآلف كما لو كان يمعن النظر في بركة صافية، وإذ فجأة يجترح من أعماقها حورية بالغة الجمال. استمع مثلا إلى أريا سوزانا في الحديقة من أوبرا زواج فيجارو (*Le nozze di Figaro*) (المثال 3) حيث تشتبك التآلفات المنفرطة مع بعضها بواسطة عبارات مدرجة، لإنتاج لحن، مرة أخرى يمكن لأي أحد أن يؤلفه، وفي الآن نفسه لم يستطع أحد أن يؤلفه سوى موتسارت.



مثال 4

ما الذي أعنيه بهذا القول؟ حسنا، أولا، إن هناك ذائقة رفيعة بين سطور موتسارت الموسيقية. فبوسعك الانطلاق على السلم الموسيقي صعودا ونزولا بأسلوب أربيجي يمثل ما يجول بخاطرك، وإصدار نغمات عذبة وأن تظن بأن هذه موسيقى – كان ذلك ما فعلت حينما جلست أمام البيانو غارقا حد الثمالة بموسيقى ليلية صغيرة، مشدوها مما يحدثه الهارموني الطبيعي البسيط من أثر. وقد كانت النتيجة بطبيعة الحال تخلو من الذائقة، وسطحية. فقد كان هذا حقا من الأمور التي يمكن أن ينجزها أي أحد. على النقيض من ذلك، فإننا نجد في موسيقى موتسارت تلك العوائق الصغيرة، أن تخطو برشاقة في أحد الجوانب، ما يمنع التآلف من السيطرة الكاملة، وييسر تحويله بأرق اللمسات في اتجاه آخر، مثلما

(10) السيمفونية رقم 41 في مقام دو الكبير، مصنف كوشل 551. (المترجم)

يقلب الراقص الماهر شريكه بين يديه. وكممثل راقص، يقدم موتسارت بضع وثبات إيقاعية، بحيث يبدو التآلف الرئيس للسلم الموسيقي كما لو أنه يزخر بإمكانات لا حصر لها (المثال 4).

بالإضافة إلى ذلك، فإن لحن موتسارت هنا يسوقه شعور – حالة ذهنية يبرع موتسارت في تجسيدها دراميا، أعني تلك الحالة الخاصة بفتاة تمر بكل المكائد الخسيسة التي أقحمت بها جبرًا، ورغبتها الصافية البريئة المتمثلة في تمنيها أن ينتهي كل ذلك. يستدعي ذلك عاطفة إيروتيكية بمثابة انتصار على الشر. ويحثنا موتسارت على سماع ذلك في سطوره الموسيقية بطرق شتى مختلفة. على سبيل المثال، عبر أن يأخذنا (كما في المثال المذكور أعلاه) إلى قمة المدى الصوتي للسوبرانو ثم ينزلنا إلى القاع، ويمدها، كما لو أنه يقول لنا إن هذه هي النفس الأنثوية، المرأة في كليتها، وليس جزءًا صبيانيًا منها.

ومرة ثانية، يرتفع التآلف الأربيجي من حركته الخافضة بواسطة الإيقاع، ما يشعرك وكأنك تتنفس معه، تتنفس هواء الصيف العليل حيث تقف سوزانا تستجدي الحب بدافع الزواج. إن هذا ليس تمكّنًا من الصنعة فحسب، بل إنه وليد الإلهام.

كان موتسارت ذاك الخليط الفني النادر، فهو جمع في نفسه ما بين الأستاذية في التأليف الأوبرالي، وأستاذية الكتابة للآلات على حد سواء. إن أثر هايدن نجده في رباعيات موتسارت الوترية، لكن ليس بقدر ما نجد أثر موتسارت في رباعيات هايدن المتأخرة. إن رباعيات موتسارت، مثل كل مؤلفاته التي وضعت في موسيقى الحجرة، غارقة في العادية. إن تأليفه الميلودي للصوت في رباعياته الوترية لا نظير له، والنسج المدروس لأجزاء هذه الأعمال الرائعة لا نجده في أوبراته، حيث تكون الدراما مبدأ الحركة. وبالرغم من ذلك، إلا أنه لا يمكن سماع الرباعيات والأوبرات كليهما وألا نجد

فيهما من روح موتسارت، ذلك الروح المتنوع، العطوف، الغارق في تأمل الوضع الإنساني، الذي يلمس صوته الحقيقة بداخلنا.

إن من الصعب أن نقول شيئًا جديدًا لم يقله أحد من قبل عن هذا الضرب من العبقرية؛ لهذا أتحول مباشرة إلى كونشرتو البيانو مصنف كوشل 450[11]

كان موتسارت أول من وضع كونشرتو للبيانو. كانت هناك بالطبع كونشرتوات مؤلفة لذوات المفاتيح قبله، وهي تضم بعض النماذج المذهلة من أعمال يوهان سيباستيان باخ. لكن موتسارت كان أول مؤلِّف يدفع بالبيانو نحو المقدمة. كما نجد في رباعياته، حيث يحقق الارتباط الأمثل بين الآلات والمادة الموسيقية، ويعطي للبيانو ما له بحكم طبيعته، وللأوركسترا ما يمكن أن ينجزه. هذا يعني أن الكثير من الكونشرتوات يتضمن ثيمات، وعبارات، وفقرات يؤديها الطرفان [البيانو والأوركسترا] أو أحدهما بصورة فريدة. كما يعني أيضًا أن موتسارت لا يفكر بالأسلوب السيمفوني التقليدي، حيث تتألف الحركة الأولى من الكونشرتو من موضوعين [ثيمتين]، أول وثان، وقسم العرض، والإنماء، وإعادة العرض في النهاية.

لكن ثمة تساهل وحرية فيما يخص هذه الأعمال، لا ينبعان من محاولة مقصودة لذاتها لتحقيق الأصالة، بل على النقيض من ذلك، من معالجة متواضعة ما زالت لم تخرج عن طور العادية. يسمح موتسارت للآلات التعبير عن ذواتها. إن رفضه أن يكون أصيلًا، وتواضعه أمام الآلة الموسيقية وما تتيحه من إمكانات هو بالضبط ما مكّنه من ابتكار شكل كونشرتو البيانو – أحد أعظم ذخائر ثقافتنا الموسيقية. وقد جعل للكلارينيت أيضًا ما جعله

(11) كونشرتو البيانو رقم 15 في مقام سي بيمول. (المترجم)

للبيانو في ختام حياته القصيرة. إذ هيأ له السياق بحيث يظهر ذاته وسط أصوات الأوركسترا المتعددة، ومن ثم إظهار فرادته.



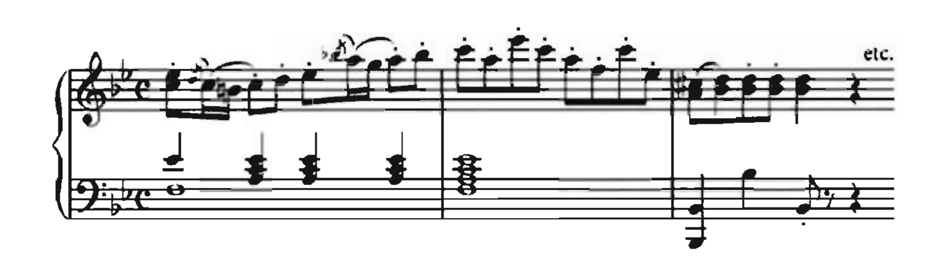
مثال 5

يبدأ هذا الكونشرتو بموتيفة كروماتية [ملونة] صغيرة، يتبعها تآلف منفرط، ويأتي هذا الأخير، كما هو متوقع، على مقام الدرجة الخامسة [الدومينانت] وفيه تعاد الموتيفة مرة أخرى. (تبدأ كل كونشرتوات القرن الثامن عشر بنموذج هارموني قوامه تآلف الأساس، متبوعا بنموذج جواب على الدرجة الخامسة من المقام[12]) (المثال 5).لكن لاحظ التغير بالغ الدقة:

(12) See Arthur Hutchings, A Companion to Mozart's Piano Concertos, Oxford 1948, p. 91.

لا يميز المؤلف ههنا بين أن تكون «على» مقام الدرجة الخامسة (on the dominant) وأن تكون «في» مقام الدرجة الخامسة (in the dominant). وهو التمييز ذاته الذي نجده في أعمال كبار النقاد

تتراجع الموتيفة بفعل علامة كروش[13]، لذا، فإن النبرة هنا تأتي على الدرجة الرابعة لا الثالثة (يفسر توفي هذا التغير في النبرة بأنه يمثل طابع العربدة الذي لا يمكن إخفاؤه، وهو ما يتسم به موتسارت، الذي يعطي باليمين ويأخذ باليسار[14]). وليفعل ذلك، كان على موتسارت جعل الزخرف الذي قدم به التآلف المنفرط أن يأخذ مداه، وهو ما يحققه دون أي عناء (المثال 6).



مثال 6

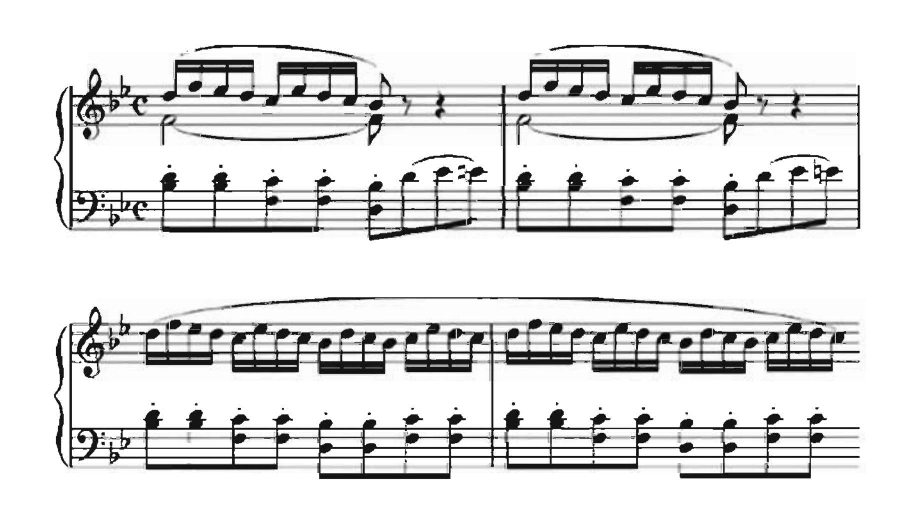
يبدو كل ذلك بسيطًا وعاديًا للغاية. برغم هذا، إلا أنه لا يقدر أحد أن ينجزه بهذه الفخامة وبساطة الأسلوب ما لم يكن يحيا التركيب الموسيقي الكلاسيكي ويتنفسه، كما لو أن حياته تتحرك بحركته. والخطوة القادمة هي الأهم كما الحال دومًا بالنسبة لموتسارت. فبعد إرساء التآلفات، في أي صورة كانت، أولا، تآلفات الدرجة الأولى، ثم تآلفات الدرجة الخامسة، يقدم عادة جملة جواب حيوية، تدفع الموسيقى نحو الدرجة الخامسة من

والمحللين الموسيقيين، لا سيما الإنجليز منهم، منذ السير توفي، الذي يستشهد به المؤلف كثيرًا. فأن تكون «على» مقام الدرجة الخامسة يعني اتخاذ هذا التآلف محطة عابرة دون الاستقرار فيه. في حين أن الموتيفة في كونشرتو موتسارت المذكور عندما تعاد فإنها تأتي مستقرة في الدرجة الخامسة من السلم. فلا تتخذه معبرا لمقام آخر. (المترجم)

(13) كروش (quaver) قيمة زمنية ترسم هكذا «♪» تساوي نصف النوار. (المترجم)

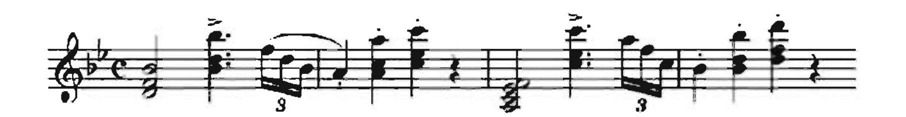
(14) Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, vol. III, Concertos, Oxford 1936, p. 31

المقام بوصفها مستقرها التونالي الجديد. إلا أننا، بدلًا من ذلك، نجد جملة أثيرة قصيرة ما تزال تبقي على التآلف الأساسي وتآلف الدرجة الخامسة متناوبين، على شكل جوقة من آلات هورن الصيد (المثال 7). تحوي هذه الجملة جوهر الحركة الأولى. لكنها أيضًا تؤذن بالحوار الذي يوشك على البدء بين الأوركسترا والبيانو. فيما يشبه الوميض الصادر عن البيانو، ما يهئ تكرارات وتغييرات لا حد لها. يتكرر ظهور هذه الجملة مرات عدة، ولكن منذ الآن فصاعدًا يؤديها البيانو بمفرده، بينما يهمهم الأوركسترا من خلفه. إلا أن هذه الجملة تقودنا إلى برافورا[15] في المقام الأساسي سي بيمول (المثال 8)، كان من الممكن في أي مناسبة أخرى أن تكون موضوعًا أساسيًّا لهذه الحركة.



مثال 7

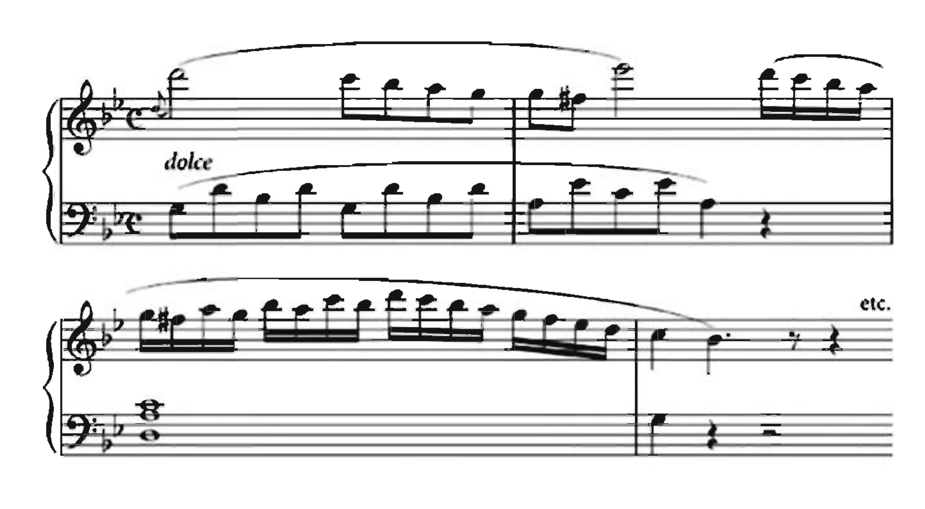
(15) البرافورا مصطلح موسيقي يدل على أسلوب من الأداء يتميز بالتألق وبراعة التقنية. ويشير أيضًا إلى فقرة من العزف الاستعراضي السريع. (المترجم)



مثال 8

نقول مرة أخرى، إن اللحن يتألف كُلّية من التآلفين المنفرطين [الأربيجيين]، أحدهما يعود لمقام الأساس والآخر للدرجة الخامسة من المقام؛ كم مرة بوسعك أن تفعل ذلك وتنتج شيئًا فائقًا؟ مع موتسارت، يكون ذلك إلى الأبد! لكن هذا اللحن الذي صار منذ الآن فصاعدًا يميز كل أداء جماعي (tutti)[16] للأوركسترا لا يؤديه البيانو على الإطلاق، وكأنه منبوذ من العازف المنفرد؛ أو كما لو أن ذلك العازف يترفع عن أدائه بوصفه أقل من أن يقع ضمن نطاق اهتمامه. وحينما يدخل البيانو أخيرًا، بعد أن يكون الأوركسترا قد استغرق في لحن آخر أكثر رقة، على المقام نفسه، ومرة أخرى هو لحن لن يتسلمه البيانو كُليًّا أبدًا، يأتي العازف المنفرد بجملة متدرجة غير ذات صلة بأي من المادة الموسيقية التي سمعناها حتى الآن، وإنما تعود مباشرة إلى الموتيفة الافتتاحية الأولى (المثال 5) بعد مرور اثنتي عشرة مازورة فيما يشبه تقاسيم الكاندزا؛ وبعد وضع هذه الموتيفة في صورة مزخرفة (ornamented)، والإفادة من تآلف الكورنو الذي يتبعه (المثال 7)، يصدر العازف المنفرد لحنًا مختلفًا تمامًا في مقام صول الصغير، مُحدِثًا بذلك، في الواقع، أول تغيير مقامي في الحركة بأسرها! (المثال 9).

(16) كلمة إيطالية تعني حرفيا «الجميع». وهي بحسب معجم الموسيقى الصادر عن مجمع اللغة العربية: «مصطلح يكتب فوق أماكن معينة من المدونة الموسيقية لمؤلفات الكونشرتو للدلالة على طلب مشاركة جميع آلات الأوركسترا في الأداء معا؛ وذلك بعد فقرات موسيقية كانت تؤديها آلة، أو آلات منفردة». (المترجم)



مثال 9



مثال 10

إن هذا أحد الألحان التأملية التي تحفل بها صوناتات البيانو لموتسارت، التي تتألف من تحويرات رقيقة على الجملة الموسيقية، متصلة بعبارات متدرجة؛ وهو لن يتسلمه الأوركسترا أبدًا ولكن يعاود الظهور لمرة أخيرة بصورة منوعة في مقام دو الصغير عقب أداء الأوركسترا الجماعي التالي.

يصدر البيانو هذا اللحن دفعة واحدة تقريبًا، ويمضي بعد ذلك لاهيًا باحثًا عن لحن آخر. ومرة أخرى، يقع بصره على شيء جديد كُلّيًا بدلًا من أن يعود إلى مادة مستهل الحركة، هذه المرة في مقام فا الكبير، وهذه هي المرة الأولى التي يعلن بها مقام الدرجة الخامسة عن وجوده بوصفه مقابل المقام الرئيس. (المثال 10)



مثال 11

هذه النغمة اللاهية مرة أخرى محجوزة للبيانو؛ وبينما يمضي العازف المنفرد في لعب تقاسيم عليها في تسلسل من التآلفات المنفرطة بأسلوب البرافورا، يجيب الأوركسترا بلحن خاص به، ذي صلة بما يصدره البيانو، ولكنه قطعًا ليس هو نفسه، كما لو أن الأوركسترا قد أراد بذلك أن يظهر أنه أيضًا قادر على البهجة، برغم ذلك، إلا أنها بهجة أقل شخصية، وحميمية، من تلك التي نسمعها من البيانو. (المثال 11).ينطلق البيانو في أداء فقرة من الكونترابنط والتعليقات على نمط الأسلوب المدرسي، مُبدّدًا بذلك كُلّيًا اللحن البريء في مقام فا الكبير.

هكذا تمضي الحركة، البيانو مستقل بذاته، والأوركسترا مستقل بذاته، وكلاهما لا يستحوذ على مادة الآخر، ولكنّ كلًّا منهما، برغم ذلك، يستمع إلى الآخر بعناية، ويرد بحسب شخصيته. حيث يبدو كل ما يصدره أحدهما جوابًا مناسبًا على ما يسأله الآخر. بفضل موهبة موتسارت اللحنية التي لا تقارن، فإن كل لحن جديد يستحوذ على انتباهنا، ونجد أنفسنا بغير قصد نغني معه، ونستقبله بوصفه حادثًا طبيعيًا، بل حتى بوصفه حادثًا

لا مفر منه. وهكذا ننسى تمامًا أن نسأل أنفسنا عن بناء العمل، وما إذا كان له شكل على الإطلاق أم لا. أحسب أن الوصف الصحيح لهذه الحركة هو أنها في صيغة الصوناتا-روندو، لكن هذه الحركة تتبع عددًا قليلًا جدًا من المبادئ سواء التي تعود إلى صيغة الصوناتا أو إلى صيغة الروندو. إن تعيينات البناء الموسيقي تلك أكثر اختصاصا في أي موضع آخر، فهي مواضعات لأمور توضع بشكل منظم، وتقاليد يسهل اتباعها، وهي لا تملي على المؤلف ولا تحول دونه وما يود التعبير عنه؛ أما في حال كونشرتوات موتسارت للبيانو، فإننا نشهد ميلاد صيغة فنية جديدة، من مؤلف اعتاد الإنصات للبيانو كما لو كان ينصت إلى صوت آدمي، بغية أن يسبر أغوار روحه.



مثال 12

قبيل الختام أود أن أقول شيئًا أخيرًا بصدد هذا الكونشرتو على وجه التخصيص: تثب الحركة الأولى من فكرة إلى أخرى، ومن لحن إلى آخر، بفرح بريء، كل لحن جديد ومذهل، مع أن الألحان كلها، بدون استثناء، مبنية على هارمونية التآلفات الثلاثية البسيطة، يتبعها التآلف الثلاثي لمقام الدرجة الخامسة. بوسعك أن تقول بعدئذ: حسنًا، يا لها من براعة، لكن، أهذا كل ما في وسعه أن يقدمه؟ لهذا يجدر بك الاستماع بعناية إلى لحن الحركة البطيئة، المبني على نحو مختلف تمامًا، إذ هو مبني بدون الإشارة إلى مسافات التآلف الثلاثي المتوافقة (consonant)، ومُهرمَن (harmonized) كروماتيًّا بحيث يطل برأسه باستمرار على المفاتيح المجاورة (المثال 12). كان في وسع هايدن أن يفعل شيئًا كهذا، والحال كذلك أيضًا بالنسبة إلى شوبرت وشوبان: لكنك لن تجد الكثير من المنافسين.

استغرقتُ وقتًا طويلًا في تناول عمل واحد، وحركة واحدة منه: لكن ماذا عن موتسارت كما أتمثله كليًّا؟ يصعب أن نقول شيئًا جديدًا عن عبقرية موتسارت، ولكني سأحاول في بضع فقرات تلخيص ما يعنيه موتسارت بالنسبة لي وأولئك الذين على شاكلتي، الذين ينظرون إلى فن الموسيقى الكلاسيكية الغربية بوصفه جزءًا من محاولة كُلِّية تكون غايتها تسليط الضوء على الوضع الإنساني.

إن موتسارت رمز للتنوير؛ فهو ينتسب إلى عصر كان يفكر فيه الناس بجدية، ليس حول ملكاتنا المعرفية فحسب، بل الأخلاقية أيضًا.[17] ويتضح هذا للغاية في أوبراته؛ إذ إنه يغربل في كل لحظة الصادق من الكاذب، والصالح من الطالح، والجوهري من العابر – بحيث يدفعنا إلى النظر إلى الحياة باعتبارها ذات مغزى بالطرق التي نكون بها، وفقا لعاداتنا الأثيرة، على

(17) See Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment*, London 1992.

استعداد تام للتناسي. إنه هزلي عظيم، ولكن بأسلوب رفيع: إن موتسارت عندما يدفعنا إلى الضحك، كما في أوبرا فيجارو، إنما تكون غايته بالغة الجدية، فهو يأخذ بأيدينا لكي نواجه عمق وديمومة التزاماتنا.

إننا نحيا اليوم بعيدًا تمامًا عن تلك الرؤية التنويرية؛ وثقافتنا الشعبية الآن عاقدة العزم على توقير التافه، والوضيع، والمستهزئ، على حساب العميق، والملتزم، والشريف. يصعب علينا تصور أن موسيقى موتسارت في أيامها إنما كانت جزءًا من الثقافة الشعبية، وأن الناس في فيينا كانوا يتوافدون من أجل الاستماع إلى هذه الكونشرتوات –على الرغم من الصعوبات التي واجهها أيضًا، بما أن الجماهير متقلبة والموضة في تغير– ولم يكن ثمة عائق يحول دون موسيقى موتسارت ومجتمع فيينا الذي انتقل إليه. إذ كانت تقدم أعماله الجادة في أيام الآحاد في الموسيقى الكنسية الطقسية التي من المؤكد أنها كانت تأسر قلوب الناس في أيامها المليئة بالورع أكثر من وقتنا الحاضر. إنما هذه الموسيقى الجادة نفسها، التي يلطفها مرح أسلوبه وهزاله الدائم ولا يفسدها، هي التي تخلق ذلك الأثر الدائم لكونشرتواته المؤلفة للبيانو.

ما أود توكيده، بما أنني قد حملته في نفسي طيلة حياتي على الصعيد الشخصي ومن خلال رحلتي مع الموسيقى، هو أنه في موسيقى موتسارت ثمة نقاء موسيقي وروحي. ليس ثمة فساد موسيقي أوروحي في موسيقاه؛ بل إنها ملائكية بكل ما للكلمة من معنى: قبس من فلك آخر أعلى، ونحن نسمعها كما لو أنها تحوي رسالة خالدة. إن هذه الموسيقى ليس منشؤها فان؛ وهي تنفي أيضًا أن نكون نحن كذلك.

8

سيمفونية بيتهوفن التاسعة

من بين أعمال بيتهوفن كلها كانت تاسعته أوسعها انتشارًا وأكثرها استغلاقًا على الفهم في الآن نفسه. فهي السيمفونية الكلاسيكية الوحيدة ذات اللحن الذي بوسع الجميع –حتى أقلّهم تثقيفًا موسيقيًا– أن يقتبسه، وهي في الآن نفسه السيمفونية التي يرجع إليها النقّاد، والمؤلفون الموسيقيون، والموسيقولوجيون مِرارًا وتكرارًا في تعجب وحيرة، إذ يربكهم سلطانها، وتعجزهم الكلمات عن قول من أين جاءت أو ما الذي تعنيه. ولن يسعني، في هذا الفصل، أن أوجز كل ما قيل أو فُكّر بشأن هذا العمل[1]. لكني أعزم على شرح أهميته، وتذليل بعض صعوباته، وتبيين مكانته كأحد أعظم منجزات حضارتنا.

حري بنا البدء بتعداد بعض إشكالات العمل: تقدم لنا الحركة الختامية الكورالية أبرزها؛ فلم انقلبت السيمفونية فجأة إلى أغنية، في خروج سافر على كل أعراف قاعة الكونسير، ومع بزوغ قوى موسيقية تُغيّر جذريًا الطابع العام للسيمفونية وطريقة الاستماع إليها؟ – هل استنفد بيتهوفن الطاقات

(1) إنني مدين هنا على أي حال لدراسة هاينريش شينكر المتبصرة، والحانقة بصورة مميزة:
Heinrich Schenker, Beethoven's Ninth Symphony, tr. John Rothgeb, Yale 1992.

التعبيرية لموسيقى الآلات كما زعم ڤاجنر (بطريقة ينصب بها نفسه وريثًا شرعيًّا لبيتهوفن) بحيث كان لا بد أن ينبثق الصوت البشري من وراء الآلة؟ أم أن الخاتمة خطأ (كما أشار إلى ذلك بيتهوفن نفسه في إحدى المناسبات) كحال الفوجة الكبيرة (Grosse Fuge) مصنف 133، التي كانت في الأصل الحركة الأخيرة من الرباعي الوتري في سي بيمول مصنف 130، ثم بعد ذلك فصلت بحصافة بوصفها قطعة موسيقية أهم وأبرز من أن تغدو ختامًا لعمل حميمي ينتمي إلى موسيقى الحجرة؟ أم أن السيمفونية استهلال لشكل موسيقي جديد فحسب، شكل تجلّى في الأعمال الكثيرة التالية، حيث يتكامل الصوت البشري مع الكلمات في لحمة البنية التونالية الدرامية الشاملة؟

وتكمن الإشكالية الثانية في الأداء؛ ذلك أن كتابة بيتهوفن الأوركسترالية تعرض بعض التحديات الخاصة بالتوازن، يرجع بعضها إلى القوى الأوركسترالية التي كانت في متناوله، وربما يرجع البعض الآخر إلى صممه؛ هل يتوجّب علينا أن نعيد تدوين السيمفونية بحيث نتجاوز تلك الصعاب، أم على النقيض من ذلك، أن نُبجّلها كأجزاء متكاملة من عمل فني أقدس بكثير من أن تطوله أيدينا بالتدنيس؟ يجادل ڤاجنر، في مقالة محكمة الحجة ومبسطة على نحو غير معهود، بأن كثيرًا من الإبهامات يرجع إلى حدود الأوركسترا البيتهوفني، وأن أغلبها يمكن تجاوزه من خلال التضعيف[2]، أو باستعمال آلات الهورن الصمامي (valve horns)[3] بمداها

(2) أي تضعيف حجم الأوركسترا وتضخيمه، وهو ما يتماشى مع الأوركسترا الڤاجنري، وجماليات الموسيقى الڤاجنرية عموما. وسيأتي المؤلف على ذكر هذا فيما يلي. (المترجم)

(3) الصمام هو تركيبة آلية استحدثت خلال القرن التاسع عشر ودخلت في بناء معظم آلات النفخ النحاسية ومنها الهورن: ويقوم الصمام بتغيير طول العمود الهوائي داخل الآلة، بهدف زيادة إمكانياتها في إصدار النغمات الموسيقية-وتحديدًا من أجل إصدار نغمات السلم الكروماتي [الملون]، بدلًا من نغمات السلسلة التوافقية الهارمونية. (المترجم)

الواسع، والتي استبدلت بآلات الهورن العادية التي دونت السيمفونية لها[4] من هنا نشأ في القرن التاسع عشر تقليد إعادة تدوين السيمفونية التاسعة، باستعمال ثلاثي خشبيات، وآلات الهورن المحدثة، والترومبت الصمامي، ومن ثم تضخيم الصوت بحيث يغدو العمل عاصفة عظيمة من الضوضاء، كافتتاحية 1812، أو كاحتفال بيتهوفن الطنّان بالانتصار في معركة واترلو (Waterloo). وفي رد فعل على ذلك، يحذو الأوركسترا الحديث غالبا حذو روجر نورنجتون (Roger Norrington) في اقتصاره على الآلات الأصلية فحسب، والاقتصاد فيها إلى المستوى الذي كان ذائعًا في زمان بيتهوفن. ثمة الكثير ليُقال بشأن ذلك الإجراء: ذلك أن المتلقّين المحدثين لا يفهمون في الأغلب أن أثر الحركة الأولى المهول وطاقة التصميم الكامنة بها إنما يُبْلَغان بوساطة قوى ضئيلة نسبيًا (وفق المعايير الحديثة) – آلتين خشبيتين فحسب، على سبيل المثال، وبدون استعمال الترومبون. ويمكن القول إنه كلما تضاعفت قوى الأوركسترا كان الأثر الصوتي أقل جبروتا. ذلك أن رحابة التصور البيتهوفني وقوته إنما يعزوان جزئيًا إلى مدى ثقل الوطأة التي يضعها على عاتق فرقة العزف. بالضبط كما تفقد الفوجة الكبيرة تأثيرها إذا ما أعدت لأوركسترا وتري، أو شاكون[5] باخ الشهير المؤلف لصولو الفيولينة إذا ما كان بمصاحبة البيانو[6] (مثلما فعل شومان). لذا، ستفقد الحركة الأولى مغزى التوتر فوق-البشري الذي يحققه بيتهوفن بها إذا ما أعفوا لاعبو الآلات الخشبية من الحاجة إلى بذل أقصى جهدهم لكيما يسمعوا عند قمم الحركة، أو عندما يخف العبء الملقى على كاهل

(4) 'Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's', in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, zweite Auflage, Leipzig 1888, vol. 9, pp. 231-57.

(5) رقصة قديمة ثلاثية الميزان، وهي تسمية موسيقية تطلق على التنويعات المتصلة التي تكتب على لحن منخفض. (المترجم)

(6) لكن لا يفقد العمل مغزاه بإعداده، كما فعل برامز، للبيانو لليد اليسرى، لأن ذلك يحفظ الإحساس بالتوتر [الناتج عن الإجهاد].

لاعبي آلة الهورن، والفروقات الدقيقة التي يحدثونها عندما يتحتم عليهم إصدار نغمات غير هارمونية بالوقوف بدلًا من الضغط على الصمام[7]

تتمثل إحدى الصعوبات كذلك في مسألة الزمن عند بيتهوفن؛ إذ يبدو كل شيء مُوقّعًا بسرعة عالية، وفي حين أن ثمة أولئك (منهم روجر نورنجتون على سبيل المثال) الذين يعتقدون أن تحديدات بيتهوفن الزمنية ينبغي أن نعدها ضرورية، وهو ما حول طبيعة الأداجيو من حالة الوقار الحنون إلى حالة المداعبة الجذلة، إلا أن الإجماع اليوم على أن تحديدات بيتهوفن الزمنية [المترونوم[8]] ليست مؤشرًا على وزن الإيقاع المضبوط [التمبو]، وأن الإرث الخاص بالأداء هو أفضل مؤشر لدينا لما هو ملائم. على الرغم من أنني أشك في أن صمم بيتهوفن هو ما يقع عليه اللائمة بشأن هذه الصعوبات التي تكتنف تدوينه الأوركسترالي (وهي التي تنبع بالأحرى من أصالة وعظمة تصوره أكثر من أي إعاقة في أذن ذهنه الباطنة المتمرسة للغاية) غير أنني أرى أن الصمم يؤثر على ملكة الحكم على سرعة العمل؛ إن القراءة الصامتة دومًا ما تستبق. ولسوف يكون من الصعب أن تقرأ في رأسك بالسرعة إياها التي تقرأ بها بصوت عال. وبالمثل، لو أن الخبرة بالموسيقى كان مصدرها مطالعة النغم وتخيله عوضًا عن سماعه بصوت عال، فإنك حتمًا توقع الأشياء أسرع مما هي مسموعة.

إلى جانب ذلك، لا بد أن نضيف الصعوبات الجمة المتعلقة بالتأويل[9]؛ أما هذه فتظهر بدءا من المازورات الأولى – لعلها أعظم المازورات من جهة

(7) لاحظ، مع ذلك، أن سلم دو بيمول الكبير في حركة الأداجيو، الذي يكاد يكون من المستحيل أن يلعب الهورن الطبيعي نغماته، يوكل بيتهوفن أداءه إلى الهورن الرابع [السيمفونية مدونة لأربع آلات هورن]، وقد اكتشف مؤخرا أن لاعب الهورن الرابع في أوركسترا بيتهوفن كانت له آلة ذات صمامين.

(8) ضابط السرعة (مترونوم) هو جهاز لضبط السرعة أثناء الأداء الموسيقي، يستخدمه العازف أثناء تدريباته كما بينها المؤلف أعلى المدونة. (المترجم)

(9) تأويل قائد الأوركسترا للمدونة الموسيقية بغية تخريجها. (المترجم)

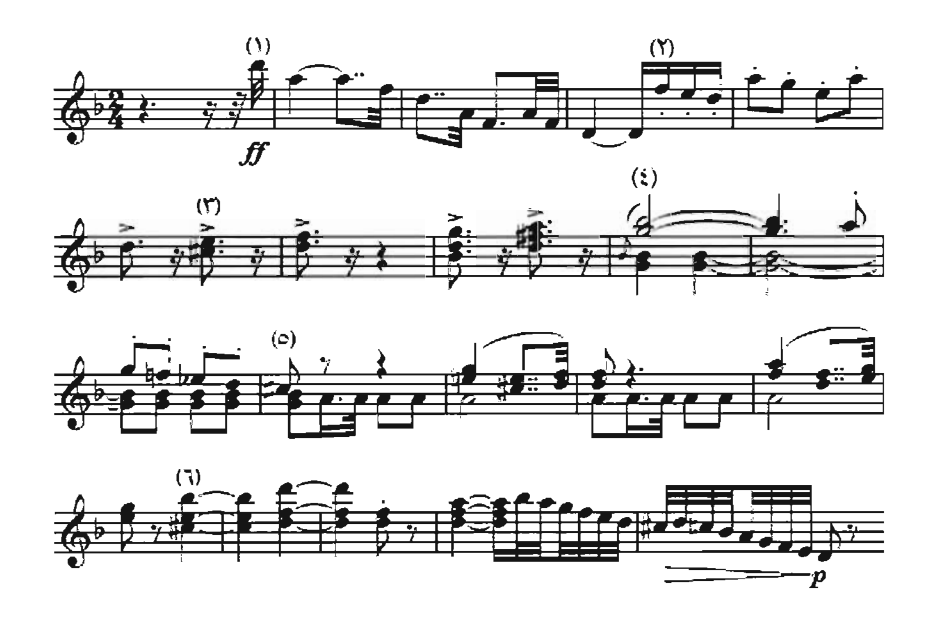
أثرها في أي سيمفونية كانت، حتى إنها أعظم من الخاتمة الكورالية، من جهة أثرها على الشكل السيمفوني الذي تلا ذلك. فبدلًا من البدء بالموضوع الأساسي في الحركة الأولى، يضع بيتهوفن كل الأوركسترا في حركة تريمولو[10] على تآلف الخامسة المفتوحة المبني على المقام لا[11]، مؤكدا الخامسة بعبارات أفقية متشذرة، فيتركك متسائلا: أكان ذلك شبح تآلف ثلاثي صغير أم كبير، أو ما إذا كانت هذه الدرجة الأولى أم الخامسة من المقام، أو هل كانت هذه الشذرات اللحنية ذات صلة باللحن الأساسي، أم تعد له الطريق؛ بعد ذلك، وبدون إجابة على هذه التساؤلات، يأتي بيتهوفن بالنغمة ري على آلتي الباصون والهورن، بينما يستبدل مسافة أوكتاف على لا بالخامسة المفتوحة؛ بعبارة أخرى، لقد أفسحت خامسة المقام المجال لمثيلتها في المقام الأساسي[12]، برغم

(10) التريمولو: ارتجاف أو ارتعاش، وهو طريقة في أداء موسيقى الآلات الوترية ذات القوس، أو في الغناء، وهي عبارة عن ترعّد نغمة ممتدة زمنيا بعزفها بالطرف العلوي للقوس بسرعة شديدة ذهابا وإيابا. وأحيانا يحدث الترعّد بين نغمتين مختلفتين ويظهر ذلك في أداء الآلات الأخرى. ويقصد الكاتب هنا المازورات الأولى من الحركة الأولى من تاسعة بيتهوفن والتي شبهها كثير من النقاد بالدوزنة التي يقوم بها الأوركسترا قبل بداية العرض. (المترجم)

(11) إن الخامسة المفتوحة عموما، وإن قامت على أساس نغمة أخرى من السلم غير النغمة لا إنما تكون بحذف بعدا ثالثا. يتألف أبسط أنواع التآلفات من ثلاث نغمات: الجذر (root)، والثالثة، والخامسة، أي أن التآلف يبنى بالانتقال ثلاثتين بدءا من جذر التآلف، وهو لهذا يسمى تآلفا ثلاثيا. والخامسة المفتوحة أو الفارغة (empty fifth) تنتج بحذف المسافة الثالثة الأولى، هذا يعني أنها تتألف من نغمتين فحسب، التونك والدومينانت. وهذا ما يخرجها نظريا من تعريف التآلف. إذ إن التآلف ينبني من ثلاث نغمات (triad) كحد أدنى. والأحرى أن تدعى الخامسة المفتوحة مسافة وليست تآلفا، بما أنها ثنائية (dyad) فهي مسافة بالفعل على السلم الموسيقي بين نغمتين (إحداهما القرار والأخرى النغمة الخامسة). أما خامسة المقام لا المفتوحة هنا فهي تتألف من النغمتين لا ومي (A/E). (المترجم)

(12) الواقع إن خامسة لا المفتوحة (والمذكورة في الهامش السابق) هي الخامسة المفتوحة لخامسة المقام الأساس، أي ري مينور (خامسته لا) وإذا كان بيتهوفن قد قفز أوكتافا لكي يصل إلى خامسة ري المفتوحة فهو يقرر النغمتين (ري ولا) معا، وهما اللذان سيوفران المادة النغمية لكامل الحركة. وبوضعهما معا بهذه الطريقة يعطي بيتهوفن شعورا مقصودا بالإبهام والغموض في مقدمة الحركة الأولى من السيمفونية التاسعة (أعني الفقرة الأولى المعروفة بتشابهها مع الدوزنة) ذلك لأن الخامسة المفتوحة لما كانت تتألف من الدرجتين الأولى والخامسة فهي توحي باللاتعيّن، واللاتحدّد، لأن كلًا من النغمتين على حدة له طبيعة خاصة ومستقرة وقوى جذبه التي تعمل عملها على =

عدم إيضاح الصلة بينهما، أو حتى تبين أن تلك النغمة الغريبة الدخيلة هي في الواقع نغمة الأساس. الآن فقط، وفي مناخ محموم بالتساؤلات غير المجابة، يدخل الموضوع الأساسي: تآلف في ري الصغير يدك بقوة هائلة الأرض، كما لو أنه يطرحنا بسلسلة من ضربات المطرقة. (المثال 1).



مثال 1

أنى لنا أن نفسر تلك المازورات الافتتاحية، أهي استهلال للموضوع الذي يليها، أم جزء منه؟ أتلعب كتهيئة، أم مصاحبة، أم بوصفها الشيء ذاته؟ وأنى لنا أن نعتبر تطفل نغمة ري الغريب، وهي التي أشبه برسول يتقدم بالإنابة عن الموضوع الأساسي الذي لم يبزغ كاملا بعد؟ ألا بد أن تؤكد أم على

= امتداد درجات السلم. فنحن إذن بإزاء موقف غامض. كأنك تبحث عن شيء على حد تعبير حسين فوزي. ولسنا نعرف -في نطاق أول 16 مازورة من السيمفونية- أيهما تكون النغمة الأساسية وأيهما المهمينة؟ وما سر النغمة ري التي يلعبها الباصون والهورن؟ ذلك حتى ينقشع الضباب مع ظهور تآلف ري مينور في كامل مجده وعنفوانه. (المترجم)

العكس تواري؟ في تصوير بليغ، يقارن توفي تلك المازورات بالسديم – كتلة مركزة من الطاقة غير المشكلة بعد، التي منها ستتكثف أجراما سماوية بمرور الزمن. برغم ذلك ينزع قادة الأوركسترا، في سعيهم لإخراج هذه الصورة، إلى تضخيمها وتهويلها، إلى بروكنرتها [نسبة إلى بروكنر][13] بأسلوب ينقص من نقائها الشكلي، وبساطتها الموتسارتية التي يستحضرها بيتهوفن ههنا كما في سائر أعماله.



مثال 2

وتنبجس الكثير من إشكاليات التأويل المشابهة طوال العمل: يبدأ الاسكرتسو (الحركة الثانية) على سبيل المثال بتاتو يتألف من ثمان مازورات، أربع منها صامت، وواحد منها فقط يلعب بالتيمباني (المثال 2). أنى لنا أن نؤدي تلك المازورات الصامتة، كفواصل أم أجزاء من موضوع الحركة؟ هل مازورة التيمباني عبارة عن مزحة، ولو أنها كذلك، فهل سخريتها سوداء، أم بيضاء؟ أذلك كله مجرد مقدمة للحركة، أم موضوعها الحقيقي؟ تحل هذه المعضلات، بدرجة ما، حينما نلتفت إلى أن تلك المازورات الثماني الأول من

(13) يقصد الكاتب تضخيم أثر المازورات الأول من تاسعة بيتهوفن على غرار الضخامة التي نجدها في استهلالات سيمفونيات أنطون بروكنر. والذي يستعمل حركة التريمولو أيضًا كاستهلال إلى سيمفونياته بصورة تقترب من ري مينور لكن دون توكيده، ذلك فيما خلا تاسعته الموضوعة في المقام نفسه مثل تاسعة بيتهوفن. ويتضح ذلك أيضًا في سيمفونيته الثانية. والرابعة الرومانتيكية (Die Romantische). وسابعته المهيبة. (المترجم)

الاسكرتسو تعرض تآلفا منفرطا آخر في ري الصغير ضاربا كالمطرقة. وبتعبير آخر، هذه إحدى تنويعات الموضوع الأساس من الحركة الأولى. والمزحة هي تبيان ما كان من الممكن أن يكونه ذلك الموضوع لولا الغمغمة الغامضة التي سبقته [في الحركة الأولى]. كما لو أن جسدًا متألّمًا قد انقشع كاشفًا عن ابتسامة هيكل عظمي من ورائه. مع ذلك يقف ذلك التاتو منفصلًا. ويتبع المازورتين المتبقيتين منه اللتان يمثلان نهايته فوجة[14] مفعمة بالحياة، يتضمن موضوعها مازورة واحدة من الفقرة الأولى، جاعلة العبارة كلها معزولا بشكل مميز، كرقصة لاهية تسخر من أوامر عسكرية ألقيت بنبرة عالية.

ثمة أمثلة أخرى على تلك الفقرات الغريبة التي تنبجس من المدونة الموسيقية لتبدو كأنها من داخل الخطاب الموسيقي وخارجه في آن واحد: مثل المازورتين الشهيرتين اللتين تفتتحان الحركة الثالثة، الأداجيو، ويبدآن بعلامة كروش غير مُوقَعة على آلة الباصون. إن أثر ذلك يعادل أثر إنزال حجاب يكسو أيقونة مقدسة، يتبعه شعور برهبة ساكنة في حين تتكشّف الأيقونة. واللحن الذي يلي ذلك هو إحدى خلائق بيتهوفن المميّزة، كمثل موضوع الحركة الثانية من كونشرتو الإمبراطور[15]، هو نتاج إعادة صوغ القفلات اللحنية، وتشذيبها، وتجزئتها، وجعلها كأنها تصدي عند آلات النفخ الخشبية؛ يستخرج ذلك الصدى من اللحن أكثر تحولات عبارته الموسيقية إثارة للمشاعر، ويعكسها، كأنه يقررها من وجهة نظر مغايرة (المثال 3). عندما يدرك تمامًا معنى ذلك الصدى، بوصفه صوتًا خارجيًا، عندها فقط

(14) الفوجة (fugue) أحد أهم أشكال التأليف الموسيقي في عصر الباروك. وهي تمثل التأليف الموسيقي متعدد التصويت [البوليفوني] أفضل تمثيل. وتقوم الفوجة على فكرة موسيقية واحدة تعرف باسم الموضوع، الذي تتناوبه باستمرار الأصوات الموسيقية المكوّنة لنسيج الفوجة متعدد الطبقات. (المترجم)

(15) هو كونشرتو البيانو الخامس لبيتهوفن. (المترجم)

يُفهَم اللحن، وبالتالي، لحظة الانكشاف التي سبقته. إن ذلك اللحن لا يحدّه شيء، ويستند في أثره إلى العبارات التي تحيطه، بحيث تمنحه تلك العبارات حوافه وجنباته، وبذلك تجبره على اتخاذ شكل معين.



مثال 3

أما المقدمة الطويلة للحركة الختامية فهي الأكثر شهرة. ينتهي الأداجيو [الحركة الثالثة] في مقامه الأساسي، سي بيمول الكبير، يأخذ الأوركسترا بعد ذلك مباشرة سي بيمول الأخير ويدخله في وسط تآلف ري الصغير، مُصدرًا بذلك تنافرًا فظيعًا يستهل بدوره صيحة الفزع (*Schreckensfanfare*) الهائلة – كما يحلو لفاجنر أن يسمّيها. تفسح هذه الصيحة الطريق لأغرب جواب على الإطلاق، عبارة موسيقية بدون مصاحبة موضوعة لآلتي التشيللو والباص، حدد بيتهوفن أداءها بـ«طريقة الريستاتيف/إلقائيا». تسير صيحة الفزع بجوار الريستاتيف، ويتناوبان مع شذرات لحنية من الحركات الثلاث الماضية كما لو كانت مستدعاة للاستجواب. يؤدي ذلك في النهاية إلى بزوغ اللحن الشهير، في البداية بدون مصاحبة، ثم بعد ذلك ينوع ثلاث

مرات، ويستطرد فيه، حتى تقاطعه صيحة الفزع مرة أخرى، مبتدأة هذه المرة بأحد أفظع التنافرات التي صنعها بيتهوفن أبدًا، يحدث ذلك بواسطة دمج قلب أول (first inversion)[16] لتآلف ري الصغير الثلاثي في تآلف دو دييز ناقص بالسابعة، لخلق تآلف يحوي نغمات سلم ري الصغير التوافقي [الهارموني] كلها؛ وحينما يجاوب على ذلك بالريستاتيف أيضًا فإنما يأتي الجواب هذه المرة من الصوت البشري.

انتقدت تلك المقدمة إلى الحركة الأخيرة أكثر من أي فقرة أخرى في السيمفونية. عدّها البعض كومة من أدوات خطابية وظفت كلها بغية التملص من تحول السيمفونية الأوركسترالية إلى فانتازيا كورالية، أي من حال التأمل المجرد، إلى رسالة شيللر الصريحة «نشيد الفرح»، رسالة بالكاد يمكن الإيمان بها في وقتنا الحاضر بأي حال من الأحوال، كما تبدو متعارضة مع حال التسليم السامي المعبر عنه في حركة الأداجيو. بالنسبة إلى أتباع ڤاجنر كان ذلك بمثابة الرجة الانقلابية، إذ إن الصوت البشري نراه يبعث من وراء الموسيقى، يزيح الأوركسترا جانبًا، ليقف في النهاية أعزلًا، وبدون مصاحبة، بوصفه استبشارًا وحيدًا بموسيقى المستقبل. رأي مارتن كوبر أن ذلك كان «نوعًا من إساءة الحكم المحببة، غير المنفرة» التي تتماشى جدًا مع مزيج بيتهوفن الفريد الذي يجمع بين التعقيد الموسيقي والبساطة البشرية. أما فيردي فقد أبغض الأمر برمّته.

(16) المقصود بالقلب أو العكس (inversion) في هذا السياق هو وضع التآلف الهارموني عندما تكون إحدى النغمات المكوّنة له (غير نغمة الأساس) في صوت الباص. وتسمى حالات انقلاب التآلفات الثلاثية بالانقلاب الأول، والثاني، بخلاف صيغة الأساس أو الأصل root (أي حينما تكون نغمة الأساس في الباص - وهي الصورة الأصلية للتآلف الثلاثي). هذا يعني أن التآلفات الثلاثية لها صيغة أصلية وصيغتان للانقلاب: ما يميز الانقلاب الأول عن الثاني مثلا أن في حالة الثاني توضع نوتة البعد الخامس في الباص، بينما في الانقلاب الأول توضع نوتة البعد الثالث. وهي النوتة صول، في حالة تآلف ري مينور المذكور الذي استعمله بيتهوفن، وبعده الخامس هو النغمة سي. (المترجم)

لكن قد يتأتى لنا بعض العون إذا رمنا بأبصارنا لوهلة إلى عمل ينتمي إلى المرحلة المتوسطة من حياة بيتهوفن الفنية، موضوع في مقام ري الصغير أيضًا كالسيمفونية التاسعة؛ أعني صوناتا البيانو مصنف 31 رقم 2[17]. في الحركة الأولى من هذه الصوناتا نلمح الكثير من التأثيرات الطريفة التي أفاد منها بيتهوفن بعد ذلك في سيمفونيته. تبدأ الحركة بمازورتين افتتاحيتين بطيئتين، موضوعتين على الدرجة الخامسة من المقام –ليس الخامسة التامة هذه المرة إلا أنهما موضوعتان على شيء يتصف بالقدر ذاته من الغرابة (من وجهة نظر الأسلوب الكلاسيكي) أعني قلب أول للتآلف الثلاثي– وهو تآلف عادة ما نجده في الريستاتيفات، يطبعها بطابع غير مستقر لكن وثاب. يتبدى هذا الطابع الريستاتيفي للتآلف في الصوت المرتفع، ويؤكد بعد ذلك عندما تعود الموسيقى، بعد فقرة نشطة، إلى الأداجيو، تكرر بعد ذلك المازورتان الافتتاحيتان في سلم دو الكبير البعيد. تستأنف العبارة النشطة متحولة في النهاية إلى الدرجة الخامسة العادية من المقام لكي تمهد الطريق لموضوع الحركة الأساسي، الذي يبدأ بتآلف ري الصغير المنفرط في صوت الباص، جوابه عودة إلى خامسة المقام في مفتاح صول[18]. عندما تعود المقدمة البطيئة مرة أخرى في إعادة العرض فإن طابعها الريستاتيفي يوسع تمامًا في خط أشبه بترتيل يثير المشاعر، يماثل الإنجيلي[19] في أوراتوريو آلام

(17) هي صوناتا البيانو رقم 17 من بين صوناتات بيتهوفن الاثنين والثلاثين والمسماة بـ«العاصفة»، على الرغم من أن الاسم يعود إلى الناشر وليس إلى بيتهوفن نفسه. (المترجم)

(18) المفتاح عموما هو علامة موسيقية توضع عند بداية المدرج الموسيقي لكي تحدد الطبقة الصوتية للنغمات التي تليه: على سبيل المثال، إن مفتاح طبقة الصوت الحادة (treble clef)، أو مفتاح صول (G clef) المذكور ههنا هو مفتاح النغمات ذات الطبقة المرتفعة أو الحادة، وهي تلك النغمات التي تلعب عادة باليد اليمنى، وهو يرسم في المدونة الموسيقية هكذا: 𝄞. (المترجم)

(19) الإنجيلي في أوراتوريات باخ الدينية هو جزء التينور الذي يتلو أجزاء من أسفار الإنجيل بطريقة أشبه بالسرد، ويكون ذلك عادة بإلقاء منغم جاف recitative secco، أي بدون مصاحبة آلية، وإن كان في بعض الأحيان بمصاحبة بسيطة على آلة الهاربسيكورد. (المترجم)

المسيح بحسب إنجيل متى لباخ[20]، يتوسع بعدها إلى فقرة من التحويلات المقامية السريعة، والتي تحول بين الموضوع الأول وعودته كما كان ينبغي.

في الحركة الأولى من هذه الصوناتا نلمح محاولات بيتهوفن في أن يوسع استعمال صيغة الصوناتا الكلاسيكية من أجل إدماج عناصر درامية متخيلة. (تعرف هذه الصوناتا، عرضيًّا، باسم «العاصفة» استنادًا إلى إشارة بيتهوفن الغامضة إلى مسرحية شكسبير عندما سئل عنها). يظل أسلوب بيتهوفن ملتزمًا، لا يخرج عن حدود التركيب الكلاسيكي؛ إذ تتألّف موضوعات حركة الصوناتا الأساسية من تآلفات منفرطة [أربيجيات] عادية، وتتخذ تتابعاتها الهارمونية من التقليد الموسيقي، أما العلاقات المقامية، إن لم يكن كلها أرثوذكسيا، فإنها تحدث بواسطة تحويلات مقامية مقبولة، وتتجلى القطيعة [مع التقليد] في إقحام رنين الصوت البشري الأجنبي من خارج الموسيقى.

تعاود كل تلك السمات الظهور في السيمفونية التاسعة. يمهد بيتهوفن الطريق للصوت البشري باستعمال التقنية التي كان قد تحراها في الصوناتا السابقة، أي فقرات من الريستاتيف المؤثر، المحددة للغاية، التي يقبع معناها أسفل السطح، معنى يستجدي الألفاظ من أجل الظهور. عندما يصير الصوت بشريا تعبر النقلة حتى أضيق الفروقات. يفتتح بيتهوفن الحركة الأولى من السيمفونية بتآلف خامسة المقام ليرصف الطريق لموضوعها الأول، وليخلق أيضًا توترا، ويجعل مناخا متسائلا يسود الموسيقى. والموضوع الأول عندما يدخل يكون مبنيا وفق مبادئ التأليف الكلاسيكي،

---

(20) «ألام المسيح بحسب إنجيل القديس متى» هو أوراتوريو لباخ أعاد مندلسون اكتشافه في القرن التاسع عشر وقدم لأول مرة في برلين عام 1829، وقد كان ذلك أحد العوامل التي دفعت الرومانتيكيين إلى البحوث الموسيقية التاريخية. (المترجم)

بتفريط تآلف النغمة الأساسية من المقام، برغم أنه هابط هذه المرة وليس صاعدًا، وبحركة، وإيقاع، وتوكيد أصيلين تمامًا، ليس لأي منها مثيل في أي موسيقى سابقة. (وصف مارتن كوبر الفكرة الأولية لهذا الموضوع بحق، كما دونها بيتهوفن في دفتر ملاحظاته، بأنها «فكرة من القرن الثامن عشر لم تكن لتبرز في أي سيمفونية من تأليف هايدن أو موتسارت»[21]. والصورة النهائية لهذا الموضوع غير قابلة للوصف في هكذا سياق). ثمة شبه مشترك آخر جدير بالملاحظة بين السيمفونية والصوناتا، هو أن الحركة البطيئة في كل من العملين ليست موضوعة في المقام فا، أي المنتسب الكبير (relative major)[22]، كما جرت العادة في الأسلوب الكلاسيكي، وإنما في سي بيمول الكبير، أي مقام الدرجة السادسة [فوق المتسلطة]، والذي يعمل أيضًا كبديل لمقام الدرجة الخامسة في الحركة الأولى من السيمفونية التاسعة.

نخلص من تلك المقارنات إلى أن بيتهوفن لم يرد في تاسعته أن يطأ أرضًا بِكرًا، بل على النقيض من ذلك، كان يشذّب ويوسّع نطاق أدواته التعبيرية التي كان قد طوّرها في أعماله السابقة. زيادة على ذلك أنه عمل كل هذا ولم يخرج عن حدود الأسلوب الكلاسيكي؛ وإذا كنت تبحث في السيمفونية عن تآلفات، أو تحويلات مقامية، أو علاقات بين المفاتيح، أو أشكال لحنية كلها جديد من صنف تلك التي تفيض بها سيمفونيات المرحلة الرومانتيكية فإنك لن تصل إلى شيء. حتى إن التنافر النغمي[23] الفظيع الذي يستهل ظهور صيحة الفزع الأخير، على سبيل المثال، ليس جديدًا من الناحية الهارمونية، كالتآلف الأول من تريستان وإيزولده، أو التآلف الأول من

(21) *Beethoven: The Last Decade*, 1817-1827, London 1970, p. 281.

(22) مقام كبير يتحد مع مقام آخر صغير في دليله، الذي هو مقام ري مينور في هذا الموضع [الحركة الأولى من تاسعة بيتهوفن]. (المترجم)

(23) تنافر discord: صفة لتجميع نغمي متنافر، يعطي المستمع إحساسا بعدم الرضا، يزول عند سماع تجميع نغمي متوافق concord. (المترجم)

بيلياس وميليساندي. ذلك أن الهارمونية الرومانتيكية، كالتي بلغت منزلة الكارثة عند ڤاجنر[24]، إنما تتطلب صنفًا جديدًا من التركيب، وطريقة جديدة في بناء وحل التنافرات، وإحساسًا جديدًا بالعلاقة بين التآلف والسلم الموسيقي. والتنافر النغمي عند بيتهوفن، على عكس ذلك، لا يعدو أن يكون انقطاعًا –أي ليس تآلفًا جديدًا على الإطلاق– بل إنه إقحام أحد التآلفات الكلاسيكية على حين غرة في تآلف آخر. والاشتباك بينهما لا يُحلّ، بل يُنحّى جانبًا بإرجاع الموسيقى إلى مستقرها الأصلي، بواسطة تآلف ري الصغير الثلاثي.

وبصورة مماثلة، فإن الإلهام اللحني في السيمفونية التاسعة يلتزم قيود الكلاسيكية بالكامل. وسوف يقدم برليوز (Berlioz) بعد ذلك بسنوات قلائل الموضوع اللحني الأساسي لسيمفونيته الخيالية [الفانتاستيك] (*Symphonie fantastique*)، لحن يثب على كل أجزاء الديوان[25]، تتبعه تارة مسافات متوافقة، وتارة أخرى متنافرة، ويُحوَّل مقاميًا حسب الهوى. وعلى النقيض من ذلك، يعرض بيتهوفن في تاسعته ثيمات كلاسيكية جلية – سواء أكانت مشكلة من التآلف المنفرط لمقام العمل، كما في الحركتين الأولى والثانية، أو مشتقة من التدرج النغمي في السلم الموسيقي في صورة تآلف يقوم على الدرجتين الأولى-الخامسة، كما في الثيمة الثانية في كل من الحركتين الأولى والثانية، أو نشيد الفرح العظيم من الحركة الختامية. صحيح أن الثيمة الأولى من الأداجيو [الحركة الثالثة] تبدو، لأول وهلة في الاستماع، تحوم في فلك آخر يقع خارج بناء الألحان وفق هارمونية وسلالم

(24) حول هذه المسألة انظر حجة إرنست كورت (Ernst Kurth) التي ما زالت وثيقة الصلة بذلك:
Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan', Berne 1920.

(25) مسافة موسيقية بين نغمة ذات تردد معين وبين جوابها الذي يصل تردده إلى ضعف تردد النغمة الأساسية. وتقسم هذه المسافة إلى مسافات أصغر تشكل السلم الموسيقي. (المترجم)

التقليد الكلاسيكي، إلا أن أثر السكينة السامية، في واقع الأمر، يرتبط برباط لا فكاك منه بكيفية توظيف اللغة الموسيقية الكلاسيكية في هذا الصدد. فاللحن عبارة عن تسلسل من القفلات التي تبرز إحداها في أثر الأخرى مواضع الاستقرار في السلم الموسيقي، إما بتتابع هارموني من تآلف الدرجة الخامسة إلى تآلف الأولى، أو من تآلف الأولى إلى تآلف الخامسة. ومهما قيل عن ذلك اللحن فإنه لن ينفي عنه أصالته أو جماله. وإنما فقط للاحظة أن ذلك اللحن الجليل، كسائر السيمفونية، ينبع من امتلاء حقيقي باللغة الكلاسيكية، امتلاء أتاح لبيتهوفن إخضاع هذه اللغة إلى غرضه التعبيري بدون أن يخالف مباداءها قط.

أعتقد أنه من الضروري أن نعتبر ذلك الالتزام العميق بالكلاسيكية إذا ابتغينا فهم السيمفونية لذاتها؛ فلا ينبغي النظر إليها بأي حال من الأحوال وكأنها تتنكر للقيد الشكلي ومثل الإحكام الموسيقي التي تكمن في أسلوبي موتسارت وهايدن الكلاسيكيين. صحيح أن الأداجيو ليس كلاسيكيا من الناحية الشكلية، فهو مجموعة من التنويعات المزدوجة، حيث لا يُنوَّع موضوعه الثاني بحق، بينما يُصان موضوعه الأول باستمرار في صدى العلياء الجميل. ولا مراء في أن الحركة الأخيرة تمثل قطيعة واضحة مع التقليد الموسيقي. بيد أن دقائق الحوار الموسيقي كلاسيكية في أجزائها كافة؛ يتضح ذلك في رسوخ سلالمها الموسيقية، وعلائقها البينة، ولكونها معدة بإتقان؛ حتى إن التحويلات المقامية الفجائية (مثل التحول من مي بيمول إلى دو بيمول عند المازورة 91 من الأداجيو، أو من لا الكبير إلى سي بيمول الكبير بين المازورات 330-331 من الحركة الختامية) كلها معدة بإتقان – لكن بوصفها تحويلات فجائية. وتخلو أعمال ديبوسي وبعض أعمال ڤاجنر من التحويلات المقامية الفجائية، وسبب ذلك بالتحديد هو أن أي مقام يمكن

بلوغه، في لغة هذين المؤلفيْن، بطرفة عين من أي مقام عداه. أما مفاجآت بيتهوفن فهائلة، وتسترعي الانتباه، ومُحمَّلة بالدلالة على وجه الدقة بسبب القوة والسلطان اللذين يغرس بهما موسيقاه في مقام معيّن.

وبالمثل، يطور بيتهوفن مادته الموسيقية بنهج كلاسيكي صارم، ويشيدها من موتيفات[26] يمكن أن تنحل ويعاد تركيبها في تركيبات طريفة. ويوسع الأفكار الموسيقية من خلال التضخيم والإنماء وتطبيق كونترابنط محكم البناء كلما واتته الفرصة. وتتفرَّد السيمفونية التاسعة قطعًا بعدد الفوجات التي تحويها؛ إذ إنها تشتمل على فوجات ثنائية وثلاثية، كلها مشيد بدقة، ومنبثق على نحو طبيعي للغاية من النظام الموسيقي المحيط. كما أنها تتفرد كذلك باستعمال صيغة التنويعات بصفة مستمرة، لا سيّما في الحركة الختامية، حيث تكتسي التنويعات بحلة مخطط سيمفوني واسع: مقدمة وأليجرو، يتبعه اسكرتسو جروتسكي، يتبعه أندانتي مايستوسو [مهيب]، ثم أليجرو ختامي – إنه مخطط يعيد ترديد بناء السيمفونية ككل.

ولكي نوفي ذلك الالتزام بالكلاسيكية تمام حقِّه، وما يستجلبه لسيمفونية بيتهوفن بدرب من الإلزام ورسوخ الإيمان، حري بنا أن ننظر في موضوع الحركة الأولى الأساسي وطريقة بيتهوفن في استنباط كل ذرّة منه من المعنى (المثال 1): لهذه الثيمة ست لحظات مميزة – لعل هذا أكثر ما يميز بيتهوفن، أعني قدرته على خلق ثيمات تتطور من تلقائها، وتنضح بموتيفات جديدة يمكن أن تنفصل، وتنمو باستقلال، كحبات اللقاح الخارجة عن كائن حي واحد. واللحظات التي أعنيها هي: (1) تآلف ري الصغير المنفرط القاصم؛ (2) والتتابع الذي يليه، المقر في النغمة الأساس؛ (3) التآلفات الأربعة الصاعدة التي تأخذنا إلى مقام صول الصغير؛ (4) العبارة المفاجئة

(26)

واللافتة التالية، البادئة بالتحول من صول الصغير إلى مي بيمول الكبير– الدرجة الثانية [السوبرتونك] المخفوضة– ثم العودة إلى الدرجة الخامسة من المقام: (5) ثم التتابع التالي الشبيه بالمارش، بإيقاعه المنقَّط على آلتي الطبول والترومبت، يجاوبه موتيف لحني في ثلاثيات على آلات النفخ الخشبية؛ وأخيرًا (6) إطالة ذلك بواسطة كل الأوركسترا مع تآلفات معقودة عبر الخطوط الفاصلة، لكيما تقود نحو التفريغ الأخير للطاقة اللحنية، بينما تتقهقر مجموعة الكمان الأولى إلى نغمة الأساس، ويخمد التوتر، لنجد أنفسنا حيثما بدأنا، مع خامسة مفتوحة مرتعدة، في المقام الأساسي هذه المرة وليس في مقام الدرجة الخامسة.

يسير كل واحد من هذه العناصر وفق منطق يأخذه عن سلفه؛ إذ إن كل عنصر منها يدخل في تركيب بناء نغمي دقيق، ويضع العلاقات المقامية التي سيكون لها شأن في الحركة ككل، ويواصل كل منها الحركة الجامحة التي تدفع الكل. مع ذلك، فإن كلًّا منها يقدر على الإنماء المستقل، ويكتسب بذلك طابعا مُبايِنًا آخر. سأقتصر الحديث على أول عنصرين فقط؛ يأخذ بيتهوفن الموتيف الأول، في مواضع عدة (كما في المازورات 198 و427) ويضعه فوق أنعم طبقات آلات الهورن، والوتريات، والباص المنقور [بيتسيكاتو].

ليُوجِدَ، من هذه الإشارة المجترئة العنيفة، لحنين تواقين مميزين، ينميان بدون استعمال مادة موسيقية أخرى. تعرض مثل هذه الفقرات مدى تبسّط قسم العرض الأصلي، إذ يستنكف بيتهوفن أن يصوغ أجمل المؤثرات اللحنية والهارمونية في سبيل أن يدثر الموتيف (1) مع سائر المادة الموسيقية التي سيتطلبها. كما أنها تخلق أثرًا تعبيريًّا مذهلًا، يتحد فيه الجانب الرهيف الوادع مع الإقدام البطولي، وبالتالي تمرر في صورة موسيقية المثال الإنساني الذي ألهم صاحبها.



مثال 4

حتى إن الموتيف (2) ينمى بأسلوب أكثر حُسْنًا؛ فسرعان ما يشطره بيتهوفن إلى شطرين، وينمي كلًّا منهما على حدة. يربط بعد ذلك شطره الثاني بذاته بواسطة رباط (tie) يعبر الخط الفاصل بأسلوب بارع. وهو ما ينزع عن الموتيف نبضته الهابطة المقررة ونهايته اللتين ظهر معهما أول الأمر، فيحوره بوصفه حلقة في سلسلة من التحويرات غير منتهية من جهة الإمكان. ثم يقيم من ذلك التحرر الجذري الحاصل فوجة ثنائية مذهلة (المازورة 217 ff.[27]) باستعمال الجزء الثاني من الموتيف الثاني كما لو كان الوتر الذي يربط الأطراف الكبيرة ببعضها، ويضعها قيد الحركة أيضًا (المثال 4). وعندما تبدو الحركة في النهاية كأنها قد استنفدت رسالة التحدي المأساوي، هنالك، عند

(27) فورتسيمو. كلمة إيطالية يشار لها في المدونة مختصرة (ff) للدلالة على توجيه المؤدي عند الموضع المراد للأداء بقوة بالغة. (المترجم)

لحظة بداية الكودا، يظهر ذلك الموتيف إياه في المقام الكبير، وعلى ثنائي آلة الهورن، كابتسامة مفاجئة على وجه قد تعود ارتياض المعاناة. إن هذه اللحظة الفاتنة لهي لحظة عزيزة كما تعز علينا البسمة من وجوه قليلي التبسم: إنها دليل على روح إنساني ودود وهش، وتنم عن إعجاب عميق بذواتنا، إعجاب يجعل حتى أشد البلايا يمكن تحملها. يستدعي بيتهوفن الموتيف (2) في النهاية ويجعله متبسمًا بتلك الطريقة الانتصارية تمهيدًا لحال الجهامة الأخير: انهيار غير مفهوم وغير مُهرمَن إلى المقام الأساس.

إن كل موتيف من الموتيفات الست التي تؤلف الموضوع الأول يُستطرَد ويُنمَّى ضمن نسيج الحركة الأولى الموسيقي، بالرغم من ذلك، فإننا إذا وجهنا أنظارنا شطر ظهوره الأول لوجدناه مُستبقيًا على طابعه الشخصي: عبارة موسيقية واحدة، كلاسيكية، تقوم على تآلف ري الصغير الثلاثي. وبيتهوفن عندما يقاوم سحر اللحن الجليل البادئ عند المازورة 198، إذ هو يقاوم إغواء كان لينجرف إليه حتمًا برليوز أو شومان؛ أعني رفع مكانة التعبير الغنائي فوق منطق البناء الكلاسيكي. لقد كان توفي أيضًا الذي رأى بشكل أوضح ما أنجزه بيتهوفن في هذه التيمة المهيبة التي «تزداد تناسباتها الضخمة روعة من حقيقة أن الشكل الموسيقي ما زال أخلص تمظهرات صيغة الصوناتا[28]»، على حد تعبيره. فقد استطاع بيتهوفن بطريقة ما تركيب ست موتيفات، كل منها محدد ومستقل، في تيمة تتحرك بحيوية بجميع أجزائها، ليرسو بذلك في مقام ري الصغير بنفوذ عظيم، وينتقل منه إلى مي بيمول الكبير[29] ثم يعود مرة أخرى.

(28) Sir Donald Tovey, Essays in Musical Analysis, vol. II, London 1935, p. 6.

(29) يقوم التأليف الكلاسيكي على انتقالات مقامية معينة على درجات السلالم الموسيقية، تبعا لعلاقات وتناسبات تختلف أطرافها بحسب السلم الموسيقي الواحد. يشير الكاتب هنا إلى الانتقال من ري الصغير (وهو المقام أو السلم الأساسي في الحركة الأولى والسيمفونية ككل) إلى درجته الثانية (supertonic)، وهي مي بيمول الكبير في هذا السياق. (المترجم)

لقد تحدثت عن الموضوع الأول من الحركة فحسب، وموتيفتين منه فقط؛ بيد أن ثمة موضوعًا ثانيًا، يتألف كذلك من أجزاء مترابطة عضويا ببعضها ومستقلة النمو في آن واحد؛ تتكشف الحركة كلها من تلك الخلايا الدقيقة بمنطق لزومي تمامًا، بما أنه ينتفي وجود نوتة واحدة لا يمكن اقتفاء أثرها في المادة الموسيقية المتكتلة بصورة محكمة، التي منها خرج كل شيء. تعرض الحركة في الوقت نفسه حالا من الصلابة، كالصخر: حيث توضع المقامات وتتأكد بثبات، بالكاد نجد له نظيرًا من قبل ذلك في أي زمان، والعزف الموحد [يونيسون] يصعد درجات السلم الأساسي ويهبط، مازورة في إثر مازورة، كما بين المازورات 150–159، حيث يتهاوى عليك سي بيمول بقوة ضارية، ليتقهقر بعدها إلى الخامسة التامة في مقام لا، الموضع حيث بدأت السيمفونية[30] مع ذلك، تحقق هذه الصلابة التونالية بدون التضحية بالمرونة الفائقة للعناصر المكوّنة، وهي الدقيقة والطريفة كفاية، والمشبعة بمنطقها التونالي بدرجة تكفي لإنمائها باستقلال. كتب توفي: «أحد أسباب أن الحركة الأولى من السيمفونية التاسعة تفوق كل الحركات الأول، طويلة كانت أم قصيرة، المؤلفة قبلها أو بعدها، هو أنها تبيّن أكثر من غيرها من المؤلفات أن ليس ثمة عنصر بها يكبر إلى درجة يفقد معها حريته الوظيفية، بوصفه جزءًا من كُلٍّ أكبر[31]». لا يجدر بنا النظر إلى مثل ذلك التحقيق بوصفه مجرد تحقيق صوري، كبرهان رياضي مُفصّل. قطعًا إن من الواضح أن بيتهوفن –وهو الذي تُبيّن مذكراته أنه لم يكن رياضيًا

(30) مقام لا هو الدرجة الخامسة (dominant) من سلم ري الصغير. وتكون العلاقة بين النغمة الأساسية من المقام ودرجته الخامسة تحديدًا ذات أهمية بالغة بالنسبة للتأليف الكلاسيكي عموما، وفي الصوناتا خصوصا. فكثير من الأعمال الكلاسيكية المكتوبة في الصوناتا عند موتسارت وهايدن كان يوضع موضوعها الأول في مقام العمل الأساس وموضوعها الثاني في مقام درجته الخامسة (أو الدرجة الرابعة مثلا كما في بعض أعمال شوبرت). ويمكن أن نعد هذا ملمحا من ملامح التزام بيتهوفن بالقواعد الكلاسيكية حتى حينما يوسع حدودها. (المترجم)

(31) Ibid., p. 20.

متمرّسًا على الإطلاق– تهيأ لديه بعض القدرات الرياضية، حتى ينظر أبعد ما يمكن في اللوازم المنطقية لكل فكرة موسيقية. لكن عبقريته كانت لتكون أقل دلالة بالنسبة لنا، من طراز عبقرية فيفالدي أو هيندميت، لولا قدرته المضافة على تطويع كل الحركة السيمفونية، بعناصرها المكوِّنة، وغمسها في أنبل المشاعر الإنسانية. قد لا يسعنا أن نضع هذه المشاعر في كلمات، قطعًا ليس في كلمات تضاهي عيانية الموسيقى وأصداءها، وإنما نحن نتعرف عليها بسهولة: في قبض أيدينا، وذوبان قلوبنا، وتمايل أجسادنا والموسيقى تنفذ من خلالنا، وفي تلك الرجفات الجسدية إشارة إلى سَوْرَةٍ داخلية، كما لو أن الموسيقى تضطرنا إلى تقمص الأفكار البطولية التي خفق قلب مؤلفها لها. إننا لسنا نحكى قصة عن هذه الأفكار، وإنما جعلنا لكي نجسّدها. وبهذا الفعل، على الرغم من ذلك، ترانا ندرج في ذلك الانضباط الصارم الكلاسيكي، الذي يضبط كل نغمة في المدونة.

قبل المتابعة، ثمة سمتان للحركة الأولى أود الإشارة لهما، أولاهما ختامها المذهل، فبعد أن جعل الموتيفة الثانية تسري مسارها مؤدية إلى جملة تهبط درجات السلم من الموضوع الثاني وتعاود الظهور في هيئة حزينة في ري مينور النغمة القرار، يحضر بيتهوفن ما يشبه المارش الجنائزي، بباص ملون يمشي مرتعدًا على الآلات الوترية، ولحن جديد تمامًا على آلات الهورن والخشبيات. (المثال 5). إن ذلك المقطع، المؤثر لأقصى درجة في حالة التسليم التي يعكسها، يُبيّن مخيلة بيتهوفن الخصبة في أسمى تجلّياتها: فعندما تستنفد كل المادة الموسيقية إمكاناتها، ويُفَضّ مضمونها الشعوري، بوسعه التنحّي جانبًا، حيثما كان، لينظر إلى كل ما جرى من الخارج، ثم يعرض رؤيته التأملية الجديدة بلحن مذهل يبقى في الأذهان بعدها إلى أبد الأبدين. وهو يهبه إلينا عند تلك اللحظة، هكذا وبلا مقابل.



مثال 5

السمة الثانية الجديرة بالإشارة تتمثل في استعمال آلتي الترومبت والطبول [التيمباني]، اللتين تنزعان طيلة السيمفونية نحو الظهور سويًا، أو بالتناوب، كالصدى البعيد لفرقة موسيقية عسكرية. وإني أشك في أن ثمة أي سيمفونية –باستثناء سادسة مالر ورابعة نيلسن– تلعب بها التيمباني ذلك الدور عظيم الأهمية، إذ إنها تنبض في كل الأداءات الجماعية وتضرب، وتصاحب حتى أكثر الأجزاء رهافة بتعقيب نابض. لا شك أن صمم بيتهوفن كانت له اليد في الالتفات إلى تفصيلة كهذه، ذلك أن الصُمَّ يستجيبون للاهتزازات حتى إذا لم يسمعوها كأصوات. إلا أن ذلك لم يكن التأثير الأعظم بأي حال من الأحوال، فقد عاصر بيتهوفن ذروة ظاهرة موسيقية فريدة، حتى إذا توارت الآن في طي النسيان غالبا، بيد أن هذه الظاهرة كان لها أثر تكويني في أسلوبية ومقصد الحركة الختامية الكورالية، إنني أشير إلى الموسيقى الرسمية وغير الرسمية في فرنسا بعد الثورة.

يبرز مؤلفان موسيقيان تحديدًا من هذه الحركة الفنية الموسيقية: أولهما مؤسسها غزير الإنتاج الهولندي الموطن فرانسوا جوزيف جوسك (François Joseph Gossec) وإتين ميل (Étienne Méhul) الذي أكنَّ له بيتهوفن احترامًا شديدًا، وهو أحد مؤلفي الأوبرا المعروفين في الحقبة النابليونية. ألف جوسك كورالًا هائلًا بعنوان ترتيلة الكائن الأعلى في عيد

الكائن الأعلى الذي نظمه روبسبيير[32] في يونيو 1794. ألف كذلك عددًا من الأعمال التي تعرض مؤثرات عسكرية كأصوات الانتصارات البعيدة. كان بيتهوفن يعلم جيدا، من صداقته بالكونت برنادوت، السفير الفرنسي بفيينا، بمحاولات تسخير فن الموسيقى من أجل دعم قضية الثورة الفرنسية، وقد حركته تأثيرات الكورالات الحاشدة –على الرغم من خيبة أمله في نابليون بعد ذلك– والمشاعر الوطنية، وهو ما يميز الفن الرسمي للجمهورية الجديدة. كان جوسك وميل كلاهما كلاسيكي الأسلوب، كان الأول يتبع باخ، وشتامتس، الذي بدأ مشواره الفني الطويل في باريس تلميذًا لرامو. وتدين آلات التيمباني والترومبت في السيمفونية التاسعة لهما، وقد اتخذت الحركة الختامية الكورالية صورتها

المتهللة الساحقة، التي تصورها بيتهوفن لها، جزئيًا بسبب تأثيرهما. والموتيف الخامس من الموضوع الافتتاحي في الحركة الأولى، الذي هو إيقاع منقّط على آلتي الترومبت والتيمباني يرسم لحنا شبيهًا بالمارش في تآلفات ثلاثية على آلات النفخ الخشبية، مقتبسًا مباشرة من ذخيرة احتفالات الانتصارات الفرنسية في الهواء الطلق، وهو في هذا إنما يستبق برليوز ببساطة لأن برليوز، كمثل بيتهوفن، قد رجع إلى جوسك أيضًا.

قطعًا، لم يكن بيتهوفن محتالا ملفقا قط؛ لقد انتقل إليه أثر الاحتفالات الفرنسية بوساطة المناخ الثقافي الذي هيأته هذه الاحتفالات أكثر من أي عمل مفرد؛ كما أن استعماله للتيمباني على ذلك النحو إنما ينبع من عبقريته الإبداعية الأصيلة تمامًا، التي استبصرت ما تنطوي عليه هذه الآلة من إمكانات لحنية إلى جانب إمكاناتها الإيقاعية. ولهذا، قد وضع

(32) عبادة الكائن (أو الوجود) الأعلى (Culte de lʼÊtre suprême) هي طائفة دينية ربوبية أسسها ماكسيمليان روبسبيير لكي تحل محل الكاثوليكية بوصفها مذهبا دينيا للجمهورية الجديدة، وحظر الانضمام لها بعد ذلك على عهد نابليون بونابرت الذي أعاد المذهب الكاثوليكي. (المترجم).

كليهما، في حركة الاسكرتسو، في المقام فا، أي مقام الدرجة الثالثة من ري الصغير[33]، مع أنه يبعد مسافة أوكتاف، لكي يمرر الموضوع الأول لها، حتى تلعبه بدون أية مصاحبة. وقد أحدث ذلك أثرًا مُدويًا في العرض الأول وما زال؛ غير أنه أوجد مشكلة استراتيجية كبيرة أمام المؤلف، لأنه لن يستطيع بعد ذلك استعمال التيمباني للتوكيد سواء على نغمة الأساس، أو الدرجة الخامسة من المقام، أو الانتقال بحرية من إحداهما إلى الأخرى بكيفية تدفع الحركة الهارمونية للأمام. وأحد أعظم منجزات بيتهوفن هي أنه قد شيّد الاسكرتسو –وهو في رأيي أعظم اسكرتسو أُلِف على الإطلاق، وآية فنية في البراعة الكونترابنطية– مرتكزًا حول طبول التيمباني الواهنة تلك، التي حازت كل التكريم ليس بالرغم من عجزها ذاك وإنما بسببه خصّيصًا.

وإني أقترح، على أي حال، أن نتجاوز الحركتين الداخليتين[34] من أجل الحديث عن المشكلات المعروفة التي تعرضها الحركة الختامية؛ إننا نعلم أن بيتهوفن قد أراد تأليف إعداد كورالي لقصيدة شيللر، نشيد الفرح، قبل أن يقترب من مسعاه ذاك أخيرًا بعشرين سنة؛ كما أن دفاتره الشخصية توحي بأنه كان يفكر في الأصل في تأليف خاتمة آلاتية خالصة للسيمفونية التاسعة؛ نعلم كذلك أنه قد عمل عملًا طويلًا مُضنيًا في الموضوع الأول من الحركة الأولى، وأنه عمل نسخة تجريبية منه في الفانتازيا الكورالية[35]. يبدو لي أنه يجدربنا البدء بالنظر في الكيفية المبتكرة التي قدم بها بيتهوفن الصوت البشري، بمحاكاته أولًا على آلات التشيلو والباص، لقد هيَّأتْ له موسيقى الاحتفالات الفرنسية حقيقة عظيمة الأهمية، هي أن اللغة الكلاسيكية،

(33) الدرجة الثالثة من السلم وتسمى الوسطى (mediant). (المترجم).

(34) الحركات الداخلية (inner movements)، أي الحركتان الثانية والثالثة. وتسمى الحركتان الأولى والأخيرة بالحركتين الخارجيتين (outer movements). (المترجم).

(35) الفانتازيا الكورالية (Choral Fantasy) مصنف 80. عمل كورالي أتم بيتهوفن تأليفه في عام 1808. (المترجم)

التي كانت اللهجة الموسيقية المشتركة بين الشعوب الأوروبية إبان التنوير، يمكن استعمالها في تعبئة المشاعر العامة كما الخاصة. ويمكن توظيفها لوضع أناشيد غنائية تكتسب بذلك نوعًا جديدًا من السلطة ينبع من المنطق النغمي الصارم المميز للتقليد السيمفوني. وهو لهذا تصور خاتمة السيمفونية التاسعة بوصفها جوابًا على المشاعر الخاصة، الموجهة نحو الباطن، في الحركات الثلاثة الأول. جواب سيخرّج الروحَ مرة أخرى، ليس إلى جماعة متصورة محدودة، مثلما تصور أصحاب الثورة الفرنسية، أي بمفاهيم قومية، وإنما إلى الإنسانية جمعاء.

تعرض صيحة الفزع لمحة عن الجحيم: هوّة اليأس السحيقة، التي يمكن أن نسقط فيها جميعًا في أية لحظة، وهي الهوّة التي انتشل بيتهوفن نفسه منها بإرادة عظيمة القوة، رغم ابتلائه بالصمم، واضطرابات هضمية مزمنة. وبصورة شخصية، وبالاتكاء على ذواتنا، فإن ثمة مخارج ثلاثة من ذلك اليأس: موقف التحدي التراجيدي، ثم محاولة التهكم والسخرية منه، ثم التسليم الهادئ المرحب بالمحبة الإلهية؛ تعرض الحركات الثلاث الأوَل صورًا ليس لها مثيل من هذه المواقف الثلاثة المتباينة، ولهذا يقاطع بيتهوفن الصيحة باقتباسات من تلك الحركات. فهو يقول، لا تنس أن قوة إخضاع القدر تكمن في داخلك – حتى إن أشد شعور بالوحدة لن يقوى عليك؛ مع ذلك يواصل الريستاتيف الاستفهام – أيتأتى إذن النصر لكل فرد بوساطة مجرد عزاء خاص؟ أليس ثمة معونة من الخارج، سوى ذاك العون الإلهي الذي نلقاه عندما ننكسر في النهاية فترانا نركع مصلين؟ لاحظ هنا إيجاز الاقتباس المقتبس من الحركة الثالثة، إذ إن عملها لم ينته بعد، ورسالتها ستعود مجددا بصورة مغايرة مع بزوغ نشيد الفرح. تعود صيحة الفزع لتذكرنا بأنه لا شيء مما نحققه بمفردنا ثابت حقًّا، وأنه بدون تأييد خارجي

فإن مسراتنا وعزاءاتنا تكون مهددة بظلامنا الداخلي؛ وعندما يدخل صوت الباص ليطرح هذه الصيحة المفزعة إلى الأبد، فإذا هو يعلن بذلك مصدر الفرح الحقيقي، الذي هو محبة شركائنا في الإنسانية. كان لحن الكورال قد عرض بالفعل، ونوع ثلاث مرات. إن الموسيقى، صوت الشوق الداخلي، ها هي ذي تطلب من رحم وفاقها الخاص الجماعة التي تُتَمِمُها.

ماذا عن ذلك اللحن؟ أولا، يجدر بنا وضعه في سياقه التاريخي، أي سياق النشيد الوطني؛ من غير المؤكد ما إذا كان ثمة نشيد وطني قبل القرن الثامن عشر. ربما كان لدى الأسبرطيين شيء كهذا، لأنهم عادة ما كانوا يجتمعون لترديد أنشودة ترتايوس (ode of Tyrtaeus) الوطنية قبل الذهاب إلى المعركة. لكن من المؤكد أن نعثر، هنا وهناك، على استباقات لنشاط الغناء الجماعي الحديث كتعبير عن الولاء الوطني والطاعة المدنية. كانت توجد أغاني وطنية قبل التنوير، وكانت تحمل دلالة رمزية في الأغلب، كإعداد برسل (Purcell) لقصيدة درايدن (Dryden) «أعدل الجزر» (Fairest Isle) بيد أنها لم تكن أناشيد جماعية، مصممة لكي تثير مشاعر الانتماء الوطني وتقويها. أما أول مثال شعبي بحق على هذا النوع من النشيد في الأزمنة الحديثة –النشيد الوطني الأنجليزي «فليحفظ الله الملك»– فقد وجد بوصفه أحد ردود الأفعال الشعبية على «مكائد» اليعاقبة الخبيثة، وقد أضحى نشيدًا احتفاليًّا بمقتضى الاستعمال الدارج فحسب. وفي أثناء بزوغ شمس القومية، بتأثير تصورات التنوير عن الدولة، أمست الحاجة لمثل هذه الأناشيد الجماعية أكثر جلاء في كل مكان، إذ يكون بوسع الجمهور ممارسة طاعته وإرادته الجمعية بواسطتها. وقد أخذ البروسيون «فليحفظ الله الملك» على عهد فريدريك الأكبر بغية إرساء دعائم الملكية البروسية. وحدث في أثناء زيارته إلى لندن أن حمل هايدن في قلبه حسدًا عظيمًا تجاه الإنجليز بسبب نشيدهم الذي يجددون بواسطته ولاءهم باستمرار؛ وألف

بعدئذ، في رد فعل على ذلك، النشيد الشهير «فليحفظ الله الإمبراطور فرانتس» (Gott erhalte Franz der Kaiser)[36]، الذي أصبح فيما بعد لحن الحركة البطيئة من رباعي الإمبراطور الوتري، رقم 3 مصنف 67. بدّل الألمان كلماته بعد ذلك في نشيدهم الوطني إلى «ألمانيا فوق الجميع»[37]

إن نشيدي «فليحفظ الله الملك» و«فليحفظ الله الإمبراطور فرانتس» كلهما مسيحي، كما أن بهما ثناءً ومدحًا للملك، وتوكيدَ رعاياه على ولائهم له؛ إنهما ينتميان إلى التصور ما قبل التنويري عن الدولة. وحتى في حال إذا استعمل أي منهما بوصفه نشيدًا إلا أنهما ليسا نشيدين وطنيين على وجه الدقة. إذ إن كلهما يثني، بطبيعة الحال، على ملوك حكموا إمبراطوريات؛ غير أن أول نشيد وطني تنسّم أنفاس الوطنية الجديدة، والسيادة الجماهيرية، كان الذي ألّفه روجيه دو ليل (Rouget de Lisle) بشيء من الإلهام، وكان يعمل كبيرًا للمهندسين في 1792؛ كانت هذه الأغنية نفسها أيضًا، أغنية المارسييز (La Marseillaise)، التي تَغنّى بها نفر من المتطوعين الذين ساروا من مارسيليا، في فصل الصيف من العام نفسه، قاصدين الهجوم على التويليري[38] وقد هُزِمَ ذلك النشيد بعد ذلك، وهو أكثر الأناشيد الوطنية إثارة للحماس، وأعده جوسك ليقدم بذلك أحد الروافد الأساسية لموسيقى الاحتفال، وهو الرافد الذي وصلت أمواجه إلى بيتهوفن بينما كان ينسج نشيده على كلمات شيللر.

مع ذلك، لم يكن لحن المارسييز هو الذي يجول ببال بيتهوفن حينما بدأ تأليف الحركة الختامية من التاسعة، وإنما نشيد هايدن. كان ذلك

---

(36) هو الإمبراطور الأخير للإمبراطورية الرومانية المقدسة. (المترجم)

(37) ألمانيا فوق كل شيء (Deutschland über alles) هو النشيد الوطني الألماني. لحنه الأساس من تأليف النمساوي يوزيف هايدن. (المترجم)

(38) هو قصر العائلة الملكية الفرنسية، آل بوربون. ويشير الكاتب إلى ليلة اندلاع الثورة الفرنسية. (المترجم)



مثال 6

نشيد هايدن المفضل من بين أعماله، كان يلعبه على البيانو قرابة نهاية حياته بعاطفة جياشة. والكل يعلمه بالطبع لأنه قد دخل ميراث الأناشيد الإنجليزية. إنه لحن يتنقل بين نغمات متجاورة، بينما يُحوَّل الهارموني بانسيابية من الدرجة الأولى إلى خامسة المقام، ثم العودة مرة أخرى. وكثير من عباراته تشابه عبارات نشيد الفرح أو تستبقها. (المثال 6). كان بيتهوفن يعلم في قرارة نفسه بالطبع أن الألحان التي من صنف لحن هايدن ليست ألحانا أخاذة فحسب، بل إنها أعمال ماكرة من الفن؛ لأن بها أكثر المشاعر جدية تتبع تقدمات لحنية وهارمونية لا تقاوم، كأنها تقهر كل مقاومة من جانب المغني والمستمع على حد سواء؛ فلحن هايدن يلهب جوى الفؤاد، مع أنه يظل منفتحا على نوع من المعالجة الموسيقية الدقيقة التي يبرع فيها الأسلوب الكلاسيكي. وهو ما حدث. فتنويعات هايدن في الرباعي الوتري بسيطة وفاتنة كاللحن نفسه، إنها في الواقع زخارف أكثر من كونها تنويعات، مثل تنويعات لحن الأداجيو من تاسعة بيتهوفن.

وإذا عدنا إلى لحن بيتهوفن، وإلى تنويعيه الأولين، فسنجد أن بيتهوفن ينسج نسيجا كونترابنطيا دقيقًا، بدون أن يخل بهارموني الدرجتين الأولى-الخامسة البسيط، مع إيعاز من آلة الباصون بلحن مضاد، وطريقة رائعة

وخلابة في مواراة اللحن داخل شذراته اللحنية. وهو يعود إلى منبع هايدن الملهم ليفيد منه، مثلما أفاد من الرستاتيف على آلتي التشيللو والباص لكي يذكر مستمعيه بالصوت البشري واستعمالاته. إذ تتملّك المرء، قبل سماع الصوت البشري في السيمفونية، رغبة في الغناء لا تقاوم تقريبًا؛ ذلك أنك بالفعل داخل عالم النشيد، مع أنه نشيد قد ارتقى إلى أعالي السمو، التي لم تبلغ قط.

بعد أداء التنويع الثالث أداءً جماعيًا مفرحًا بواسطة النحاسيات والطبول، في استعراض عسكري كامل، يتلقف الأوركسترا اللحن ويتدفق معه، بينما يعالج موتيفاته وأجزاءه على طريقة الحركة الأولى، ويقطّع اللحن إلى شرائح ومقاطع، بحيث تدخل في بناء الصرح العظيم القادم. وبرغم ذلك، تقطع صيحة الفزع التيار قبل البدء في تنويع آخر. الرسالة واضحة: فالرثاء المتحصل والممنوح إلى الآن غير تام، والفرح الحقيقي لن يُدرَك إلا في كنف الجماعة الإنسانية. وأرى أن الطريقة التي قُدِّم بها النشيد عند هذه اللحظة هي ضرب رفيع من البلاغة الموسيقية. إننا نعلم بالفعل أن اللحن وأجزائه قد مكّنا بيتهوفن من كتابة مقدمة لا تُقاوَم، تتألّف من أربع مازورات، يعلن بها الكورال عن حضوره، بينما يسمح للباريتون برغم ذلك أن ينقل الرسالة التي على وشك أن تتلقى تصويرها الموسيقيّ.

ليست رسالة نشيد وطني، وإنما رسالة نشيد يعلو حدود كل الأوطان. لقد وجد التنوير صوتًا له. صوت يرفض القسمة بين الأمم وقبائل بني الإنسان: فبلحن أخّاذ كهذا، وبكلمات التهليل، يطأ بيتهوفن يقينًا أرضًا وعرة، كما فعل جوسك في انتصاراته التي طواها النسيان الآن. ها قد أمكن لجماعة مسالمة أن تتحوّل دون سابق إنذار إلى حشد خطير، والرقصات المبتهجة تتحول إلى زمرة غاضبة؛ قد نريد الرقص، لكن شتان ما بين الرقص



مثال 7

حول العجل الذهبي، والرقص أمام لوحي الشريعة؛ إننا لنرتاب من مشاعر الجمهور، ونتملص من الاحتفال العامي؛ توجّسًا من أن يغذي منا الجزء الخاطئ. في مقابل ذلك، سأحاول أن أوضح لما تعتبر خاتمة السيمفونية التاسعة احتفالًا بربنًا بإنسانيتنا المشتركة، ولما يتوجب علينا تلقي هذه الحركة العظيمة بروح الفرح، وهو الروح المقصود منها.

عندما يدخل الصوت الإنساني، ويتسلّم الكورال اللحن، تستمر الحركة كما كانت من قبل، مع إضافة تنويعات ثلاث ساحرة على اللحن في مقام ري الكبير الأساسي، تربطها قنطرة انتقالية اشتقها بيتهوفن دون أن نلحظ ذلك بألاعيبه المشاغبة مع اللحن: المثال 7 (المازورات 293-297). تشابه تلك التنويعات نشيد هايدن الأصلي في أنها لا تغيّر كلًّا من الهارمونية المستعملة ولا الخط اللحني، وإنما تُنمّق كليهما بزخارف أنقة. تلك ليست تنويعات في قالب تنويعات جولدبيرج لباخ أو تنويعات ديابلي لبيتهوفن، حيث يفقد اللحن ملامحه الأصلية باستمرار، بينما تغرق الموسيقى في تأمُّلِ أشكال تراكيبه الأبعد غورًا. بيد أنها تنميقات لحنية تُذكّر المستمعين أن بوسعهم الانضمام كذلك، غير مطالبين سوى باشتياق أصيل إلى التحرك مع الموسيقى بأرواحهم. يرى البعض في ذلك الاستعمال للتنويعات الزخرفية المحضة إخفاقًا فنيًا، واعترافًا مُضمرًا بأن ما من شيء يقدّمه اللحنُ سوى كونه لحنًا أخّاذًا؛ هب أن بيتهوفن، على الرغم من ذلك، قد ألف ذلك بأسلوبه في تنويعات ديابلي، من حيث أنه سيبدل المقام، والتيمبو

[سرعة الأداء]، والهارموني، والخط اللحني من أجل أن يتأمل –ومن المؤكد أن مؤلِّفا في مثل عبقريته قادر على التأمل– في كل الأسئلة الموسيقية الكثيرة والإجابات التي يمكن استخلاصها من مادته الموسيقية. من البيّن، عندئذ، أن الحركة الختامية كانت لتفقد طابعها كنشيد دوري [استروفي]، وأنها بذلك ستفارق عالم الجماعة والاحتفال، وتعاود الدخول في النطاقات الأكثر خصوصية، والموجعة غالبا، التي تبسطها الحركات السابقة. أظهر بيتهوفن، بالاقتداء بهايدن في رباعي الإمبراطور الوتري، تصوره عما يكونه النشيد، بينما يدعونا في الآن نفسه إلى تلقّي الجواب الممكن الوحيد على تساؤلات الحركات السابقة.

على أي حال، ليس ذلك كل ما يتعلق بشكل الخاتمة الكورالية؛ فهذه السلسلة من التنويعات مفروض عليها تركيب آخر أعظم، هو تقسيم إلى فقرات ينقل معنى يباين معنى مجرد الفرح؛ فبعد أن تنتهي التنويعات الصوتية الثلاث بعبارة:

Und der Cherub steht vor Gott (والملك واقف أمام الإله)

يكرر بيتهوفن العبارة بلحن فخم، هو أيضًا لحن معاكس للعبارة الانتقالية العذبة التي ذكرناها آنفًا. يفصل بيتهوفن بعدئذ الكلمتين الأخيرتين «أمام الإله» ويكررهما مرتين في تحول درامي إلى سي بيمول. يعقب اسم الإله، بعد أن غدا دراميا، صمت غريب، ليصل إلى مفاد الفكرة التي يعود إليها بيتهوفن بقدر ما تسمح له كلمات شيللر: إنها فكرة الحب الإلهي الأبوي بوصفه مصدر كل فرح حقيقي.

التنويع الذي يلي ذلك الآتي بحت، هو مارش على وزن 8/6 بصحبة فرقة إيقاعية تركية، نوع من السخرية الجروتسكية المميزة للانتصارات الثورية



مثال 8

الفرنسية؛ يستهل ذلك تنويعا آخر للتينور، تتبعه الجوقة بالتغني بحركة الشمس، كما لو أنها تسير بحسب إرادة الله، والرغبة الإنسانية المتمثلة في اللحاق بها. هذه الرغبة التي سرعان ما تُلبَّى فورًا، فتتحول إلى موسيقى ليس لها مثيل على الإطلاق، وينهي بيتهوفن ذلك التنويع بفوجة مزدوجة للأوركسترا كلها، أحد ألحانها مشتق من العبارة الموسيقية الأخاذة التي بدأ منها التنويع السابق عن طريق تطويلها (المثال 8). إن هذه العبارة المطولة أتاحت له التحرر من توافق الدرجة الأولى-الخامسة الذي غلب/تسود حتى هذه اللحظة. تبارح الموسيقى سي بيمول الكبير، تطرح مقامًا بعد الآخر، حتى تصل إلى سي الكبير، الذي تسقطه كذلك تاركة وراءها أوكتافًا أعزلًا في فا دييز على آلة الهورن. يستبقي بيتهوفن على ذلك الأوكتاف الوحيد بالمازورتين الافتتاحيتين من اللحن الأصلي، أولا في سي الكبير، بعد ذلك في سي الصغير، وأخيرًا، يعيد الأوركسترا كله في معية الجوقة البيت الأول من نشيد شيللر في زخرفة أخيرة، مع انفجارٍ مُدوٍّ من الفرح في مقام ري الكبير.

وهكذا ينتهي ما اعتبره البعض «اسكرتسو» الختام؛ وها قد وصلنا إلى قلب الحركة، فقرة الأندانتي مايتستوسو [متمهل مهيب]، حيث يعرض لحن جديد في صول الكبير، في جلال كاتدرائي، يستهل ذلك اللحن ابتهالا آخر في محبة الله:

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Küss der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt

Muß ein lieber Vater wohnen.

(أيتها الملايين! كونوا متعانقين! خذوا هذه القبلة إلى الدنيا كلها! أيها الإخوة! فوق خيمة النجوم، يقيم أب حبيب)

لم يعش بيتهوفن تقيًا، على الرغم من أنه قد فارق الحياة وهو في أحضان الكنيسة الكاثوليكية. ومع ذلك، كان رجلًا متدينًا بعمق، وتشهد مذكراته بإيمانه العميق الظاهر أيضًا في أعماله الأخيرة. آمن بيتهوفن، مثل شيللر، أنه لا وجود لحب أخوي إلا بوجود أب للجميع، وأن إرادة الفرح والشركة، دون التسليم بالله بوصفه الأمل الواحد الأحد لهو ضرب من الوثنية. إن لحن بيتهوفن وأعمدته الصوتية العتيدة مزدان بلطائف الوتريات المرفرفة من حوله، كأجنحة الملائكة. يقوض ذلك اللحن كل فكرة عن العجل الذهبي لأننا نعود إلى الموضوع الحقيق بالعشق، الإله الذي أعلن عنه بصورة خافتة، في سكون الحركة البطيئة وصوتها البسيط، الإله الذي ينكشف لنا الآن في تمام مجده وجلاله. ينمى اللحن بأكثر الأنحاء سُموًّا، يرتقي عاليًا كأنه يشتاق إلى بلوغ قبة كاتدرائية عظيمة، ليصل إلى تآلف راسخ وأثيري، تآلف الخامسة بالتاسعة [الدومينانت بتاسعته] في مقام ري الأساسي، وبهذا ينهي الحركة البطيئة الجنينية من الختام، ليعود بنا إلى كلمات نشيد الفرح الأصلية في تنويع جديد.

يظهر الآن اللحن الأصلي في مقياس 4/6، بينما يصدي إلى جواره لحن الأندانتي في انسجام تام – مثال آخر على حدس بيتهوفن الفجائي المذهل، إذ يفاجئنا الآن بفوجة ثلاثية عظيمة التألق (المثال 9). تستنفد الفوجة ذاتها والأبيات الشعرية ثم تعود أجواء الأندانتي في اعتراف مهيب بجلال الإله. تركض الموسيقى، بعد ذلك في كودا مطولة، باهتياج فرح، وهي ما زالت تمزج أبيات النشيد الأصلية بالأبيات التي تذكرنا بمحبة الله، مكثفة كل

شيء في أسلوب موسيقي نكاد ألا نميز فيه بين تنويع وآخر. وتستعمل جميع الشذرات اللحنية التي تراكمت حتى الآن لتأجيج جذوة الجذل. وتبلغ الكودا أوجّها ببريستو ديونسي، التنويع الأخير، الذي يهرول نحو جملة ختامية يقول عنها توفي إنها كانت من الممكن أن تغدو موضوعًا سيمفونيًّا آخر– وفي هذا إثبات آخر على سعة الإلهام المهولة التي يعرضها هذا العمل، وهي سعة تشهد على الفرح التي تعبر عنه.



مثال 9

ما موقفنا من هذه الحركة الآن؟ يرى البعض أن الرؤية الإنسانية للتنوير بعيدة المنال: وأن البشر قد قدّموا برهانًا دامغًا على قدرتهم على الكراهية. يعترض البعض الآخر على حال الاهتياج الذي تنتهي به السيمفونية، الذي هو أقرب إلى فقدان العقل منه إلى الاحتفاء به. ما ينم عن تهافت في رؤية بيتهوفن. ويرى آخرون في ذاك الاستدعاء المجرد للمحبة الأخوية صدى لافتقار بيتهوفن إلى محبة إنسان واقعي غير كامل. (كما يشير إلى ذلك عنوان مجموعة أغانيه المسماة «إلى المحبوب البعيد»). كما أن الرؤى الاجتماعية والدينية السطحية الكامنة فيها لا يراها البعض بوصفها بساطة بريئة، بل باعتبارها عدم مبالاة مجحفة في حق المشاعر الإنسانية. ولهذا كتب ريتشارد تاروسكين:

> «دعا كرمان اللحن بأنه «نصف شعبي، معمي ببراءته الديماجوجية». أهذا هو الفردوس الذي أودعنا فيه ضيفنا النبيل، عالم نلمحه شذرًا عبر مشاهد بصرية تتبدّل وسط

> صخور الحركات السابقة وأوديتها؟ ثم من هم أولئك السوقة، وجوقة الرجال التي تفوح منها رائحة الجعة، وفرقها الموسيقية، أهم إخواننا؟ وكل ذلك في حضرة الإله، «فوق النجوم». كلّا، إن ذلك كله لا يُطاق![39]»

وبطبيعة الحال، فإن لحنًا كثيرًا ما يُفهم، ويُغنى، ويُقتبس، ويُحرّف بأنحاء شتى مختلفة لا بد أن يكون له منتقدوه. ولقد صعّد الاتحاد الأوروبي من الأمر عندما جعل نشيد الفرح نشيده الرسمي، مع استبعاد كل إشارة إلى الإله، ذلك لأن الشيء الوحيد الذي يفي به الاتحاد الأوروبي في تصريحاته هو إنكار الديانة التي صنعت أوروبا.

أود في النهاية القول إنني أعتقد أن خاتمة السيمفونية التاسعة هي انتصار حقيقي على الصعيدين، الموسيقي والشعوري، وأنها لا تتطلب إلا انتباهًا رهيفًا إلى لغتها الموسيقية حتى يتضح ذلك؛ تنتمي الحركة الأخيرة إلى موروث هايدن الخاص بالنشيد. إنها دعوة إلى جماعة من الناس، وترتيلة للإله في آن واحد؛ إن بيتهوفن باستعماله لغة هايدن الموسيقية يحدد ما لا تكونه الحركة الختامية، أي كونها ليست نشيدًا وطنيًّا، ولا ثناء بالإنابة عن فئة معينة من الناس لمليكهم؛ كما أنها ليست بالأخص من نوع التوكيد العدواني على مشاعر الاعتداد الوطني كالذي نجده في الاحتفالات الثورية الفرنسية أو المارسييز. بل إنها، على النقيض من ذلك، أشبه بإنذار ضد كل حفاوة صاخبة بالقوة السياسية. ذلك أنها مكرسة لجماعة مثالية من بني الإنسان، جماعة بلا قيود أو حدود. لا لأنها دولية، أو متعددة الثقافات، لكنها جماعة انتشلت من المكان والزمان، ورجعت إلى منزلتها، وسط الأشياء التي نتطلع إليها أبدًا. قد أُكمِل الجواب على تضرُّع الحركة البطيئة الهادئ،

(39) 'Resisting the Ninth', in *Text and Act*, Oxford 1995, p. 249.

بنظرة إلى فرح يقطن الفضاء الترانسندنتالي نفسه الذي يقطنه الإله المتضرّع إليه: يخلص بيتهوفن إلى أنه لا ينبغي أن تخلط الجماعة المثالية بجماعة فعلية من الناس؛ ذلك أنها الشعاع الذي يهدينا، فكرة عقلية كما كان ليقول كانط، وهو شعاع مرئي فقط إذا كان الإله نصب أعيننا، وهو الينبوع الحق للحب، ومقصده، الذي نبتغيه في وسطنا.

9

محاكمة ريشارد ڤاجنر

تعرض أوبرات ڤاجنر الناضجة أبطالًا يقطنون عالمًا أسطوريًّا، تدفعهم وجدانات لا تتقيّد بما يعرض للإنسان العادي ومفعمة بدلالة وقوة كونيتين؛ ففي أوبرات مثل الخاتم، وتريستان، وبارسيفال، يؤمثل الوضع الإنساني كما نجد في السرديات والروايات الدينية. أن نتناول هذه الأعمال بجدية يعني أن ننجرف إلى مشروع حداثي طريف، هو إعادة صنع الآلهة من المادة الإنسانية. يحدد ذلك المشروع، في رأيي، كلًّا من انتصار ڤاجنر الفني، والعداوة التي غالبا ما تناصب ذلك الانتصار.

حاول ڤاجنر خلق جمهور موسيقي جديد بوسعه إدراك مغزى أمثلة الوضع الإنساني. وقد أخفقت هذه المحاولة عندما حاول ڤاجنر تحقيقها أول الأمر؛ واكتسبت، مذاك الحين، الباثوس التراجيدي الذي يطبعها، إذ قرر المنتجون المحدثون، وهم في حيرة من أمرهم بإزاء هذه الدرامات التي تستهزئ بطرائق عيشهم، الاستهزاء بدورهم من هذه الدرامات. في الواقع، يفي الموسيقيون والمغنيون بمطالب الموسيقى بصدق حتى يومنا هذا، بل إنهم يبذلون قصارى جهدهم لكيما ينتجوا الأصوات على نحو ما عناه ڤاجنر. بيد أن ذلك عادة ما يشوه، ويوضع بين قوسين، ويختزل إلى ما يشبه المسلسل الإيذاعي الهزلي؛ حيث المسرح تعجه السخرية والتهكم، كإخراج

ريتشارد جونز (Richard Jones) في الآونة الأخيرة لرباعية الخاتم مع كوفنت جاردن (Covent Garden) [دار الأوبرا الملكية] ليس لأن لديهم ما يقررونه أو يقولونه في حضور هذه الموسيقى النبيلة، ولكن لأن النبالة قد صارت أمرا لا يطاق؛ فالمخرج يسعى سعيا حثيثا إلى إبعاد جمهوره عن رسالة ڤاجنر بأن يهزأ من كل لمحة بطولية خشية أن ينجلي فحوى الدراما في نهاية المطاف. كما جادل مايكل تانر (Michael Tanner) في دفاعه القصير والنافذ عن المؤلِّف بالقول إن الإخراجات الحديثة تحاول «تدجين» ڤاجنر، وإنزال أوبراته من فلكها المتعال الذي تضعها به موسيقاها إلى عالم السخف الإنساني، غالبا للتوكيد على «رسالة سياسية» وقحة وسطحية، لذا، فإنها تنجح فقط في إفساد خفايا الدراما الثرة[1]

في سعيهم لتبرير نفورهم، واجه نقاد ڤاجنر فنه بخصومة بلا قيد، خصومة تحمل بعض أوجه الشبه بعداء الخوارج عن الدين؛ افتتح نيتشه الطريق بكتابات نافذة البصيرة، على طريقة محاكم التفتيش الدينية: البحث عن قرينة للإدانة في أصغر الإشارات والتلميحات. واستمرت التحقيقات بدون توقف، وفي أثناء ذلك، كان النقاد يستغلون وقائع من حياة ڤاجنر، وكتاباته، وقدرته على نشر موسيقاه، وكذا رذائل ومفاسد أسوأ معجبيه[2]، من أجل وضع علامة استفهام أخلاقية كبرى على أعماله الموسيقية.

يدين آخر هجوم على معاداة ڤاجنر للسامية بالكثير إلى أدورنو[3]؛ إلا أن مآخذ أدورنو كانت نقدية أيضًا، فقد حاول بطريقته، المُعذِّبة والمُعذَّبة،

(1) Michael Tanner, Wagner, Princeton 1996.

(2) يلمح الكاتب إلى علاقة النازية بموسيقى ڤاجنر. فقد كان هتلر يُكنُّ إعجابًا عظيمًا بفن ڤاجنر باعتباره تعبيرا عن فكرة الفن الألماني. (المترجم)

(3) Theodor Adorno, *In Search of Wagner*, Berlin 1952, tr. R. Livingstone, London 1981.

إيجاد أي فساد لحني أو هارموني في موسيقى ڤاجنر، بقطع النظر عن آراء المؤلف غير السارة. في حين أنه كان ثمة نقاد آخرون أقل تدقيقا عنه، ذهبوا إلى أن معاداة السامية المتطرفة سبب كافٍ لإدانة أعماله الفنية، ذلك بدون أن يحملوا أنفسهم عناء طرح سؤال أين وكيف تجد معاداة السامية ماصدقها في الموسيقى. حتى إن ناقدًا مرموقًا ورهيفًا للحوار الموسيقي مثل باري ميلنجتون (Barry Millington) يكتب كما لو أن معاداة السامية كانت أولى أولويات أجندة ڤاجنر الموسيقية والفكرية، وكما لو ينبغي، بالتالي، أن تؤخذ دائمًا في اعتبارنا إذا ما أقبلنا على دراسة أعماله الموسيقية[4] وقد بدد براين ماجي (Brian Magee)، إلى حد بعيد، في كتابه عن خلفية ڤاجنر الثقافية، ذلك التشويش الهوسي على التساؤلات الحقيقية بخصوص فن ڤاجنر وفلسفته[5] على الرغم من ذلك، ثمة ما يجب أن يضاف إلى دفاع ماجي إذا ما أردنا فهم جذور عداء ڤاجنر.

في النصف الثاني من القرن العشرين صارت «العنصرية» على رأس الجرائم السياسية، وهي جريمة فضفاضة للغاية، إذ إن أكثر الملاحظات براءة من الممكن أن تتصف بالعنصرية، كالملاحظة التي أبديتها في هذه الجملة. وقد ارتبطت العنصرية (على الأقل في نظر اليساريين) باعتقادات «اليمين» السياسية والاجتماعية، ولا سيما بالدفاع عن النظام التقليدي، والتراتبية الاجتماعية، وميراث الثقافة الغربية. علاوة على ذلك، فإن الجرائم التي ارتكبها اليمين السياسي غير مغتفرة عند المفكرين المعاصرين

(4) Barry Millington, *Wagner*, London 1984.

(5) انظر:

Marc A. Wiener, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln, Nebraska and London 1995

وهو يصل إلى حد الاتهام الخطير بأنك إذا لم تستطع رؤية (سماع؟) معاداة السامية في فن ڤاجنر، فذلك يثبت أنك معاد للسامية. (انظر على سبيل المثال، ص30).

من اليمين، بينما تلك التي ارتكبها اليسار السياسي، إذا لوحظت أصلا، يتغاضى عنها عادة باعتبارها هفوات، أوتبرر من منطلق آثارها بعيدة المدى.

قضى ڤاجنر أغلب حياته ثائرًا. يعتبر نفسه من أنصار المذهب الليبرالي الاشتراكي، غير أنه لا يمكن إنكارأن الفلسفة المستخلصة مباشرة من أعماله المتأخرة تتعارض مع مشروع المساواة (egalitarian) تعارضًا شديدًا؛ كما أن احتفاءه بالفكرة الألمانية، والثقافة القومية الناتجة عنها، جعله أقرب إلى القوميين التقليديين وإلى القوى الرجعية أكثر من الاشتراكيين والليبراليين. ولم تسعف سمعةَ ڤاجنر مناشدةُ هانس زاكس (Hans Sachs) للأمة الألمانية في أوبرا أساطين الشعراء المغنين (*Die Meistersinger*)، أو إعادة توكيد روح التصوف المسيحي في بارسيفال. وقد أكدت الأحداث اللاحقة شبهات نقاد اليسار حينما قُرِنَت جرائم هتلر، بالاستناد إلى ذلك، بالرجوع إلى أوبرات ڤاجنر، كما لو كانت هذه منبع تلك.

في سيرة أدبية حديثة وهامة عن حياة المؤلّف، يربط يواكيم كولر (Joachim Köhler) ڤاجنر بالحركة القومية الألمانية، حيث لعب مسرح بايرويت والأعمال المؤداة على خشبته دورًا لا يمكن تجاهله[6] ويعتقد كولر أنه ليس من المصادفة أن حب هتلر للرموز الڤاجنرية كان قد أوقد جذوة الحماس لدى النازيين، أو أن معاداة السامية التي كانت تفيض بها كتابات المؤلّف النثرية قد عاودت الظهور بعد ذلك في ألمانيا في صورة نداء بالإبادة الجماعية. وتنسحب قراءة كولر المعادية لشخصية ڤاجنر إلى قراءته لأعماله: فالهولندي هو أحشويرش، اليهودي التائه، وألبريش (Alberich) اليهودي الخبيث الطامع للمال، مفسد النظام الأخلاقي من الداخل، وبيكمسر (Beckmesser) اليهودي المتطفل الذي يفسد شرف المدينة وجوها العام:

(6) Joachim Köhler, *Richard Wagner, Last of the Titans*, tr. Stewart Spencer, New Haven and London 2004.

أما بارسيفال فهو قبس من نور المسيح المقدس، النور الممنوح بذبيحة ميتة ضد طغيان إله إسرائيل المظلم. ليست أساطين الشعراء المغنين هي الكوميديا البريئة، كما يزعم مؤلفها عنها، وإنما هي نذير سوء بالعنصرية الألمانية، لهذا فإن مقاطعة هانس زاكس لحالة الابتهاج عند نهاية الأوبرا لكي يحذر من أعداء الفن الألماني إنما تفضح الميل الحقيقي للدراما، بحسب كولر، وغيرها من الأمثلة.

ولكي أرد على هذه القراءة (التي صارت وجهة شائعة لانتقاد ڤاجنر بدءًا من أدورنو) فإني أتساءل: ماذا لو لم يكتب ڤاجنر مقالته عن النزعة اليهودية في فن الموسيقى؟[7] ماذا لو أنه لم ينطق بأي تلميح معاد للسامية، وكان قد قابل كل إشارة إلى العرق اليهودي بابتسامة محيرة؟ هل يتوجب علينا وقتها أن نقرأ معاداة السامية في الأعمال التي يشتبه فيها ذلك؟ جوابي على هذا هو بالنفي القاطع. أقول لمن يقول: «انظر إلى ميمى (Mime) [شخصية في أوبرا زيجفريد] المتواضع، والمتصنع، والبكاء، والمتملق، والكائد المريد للسلطة – أليس ذلك رسما لطبيعة اليهودي؟» أقول له: من الآن المعاد للسامية؟ علاوة على ذلك، لو أن الهولندي هو بالفعل اليهودي التائه، فما أعظم التبرئة التي يقدمها ڤاجنر للعرق اليهودي في شوقه إلى الخلاص! وإذا كان بيكمسر يهوديًا، فما أعظم الدعاية التي تروجها أساطين الشعراء المغنين للتكامل العرقي، ذلك أن هذا الرجل الصغير كان غارقًا تمامًا في حياة المدينة، يعمل في مكتب ماركر العام، وكان يقبله الجميع كمنافس شرعي لخطبة إيفا (Ewa)، ويقدّرونه بحسب أدائه الموسيقي والشعري فحسب،

(7) يشير الكاتب إلى مقالة ڤاجنر التي يعول عليها في سياق معاداة السامية. وهي مقالة بعنوان «النزعة اليهودية في فن الموسيقى» وينتقد فيها ڤاجنر فكرة الفن اليهودي بعامة. ويشن حملة على المؤلفين الموسيقيين اليهود، أمثال فيليكس مندلسون وغيره. ومن المعروف أن ڤاجنر قد واجه منافسة من كتاب الأوبرا اليهود، من الطليان والألمان، وهو في هذه المقالة ينتقد فنهم وتصورهم للأوبرا. (المترجم)

وليس على أساس عرقه! غير أن بيكمسر ليس يهوديا بالطبع، على الرغم من نكاية ڤاجنر في هانزلك، النصف يهودي، كما أن التحذير الذي نطقه هانس زاكس في ختام الأوبرا لم يكن بغرض تحريك العاطفة القومية. لقد تردد ڤاجنر في تضمين تلك الفقرة، لاعتبارات فنية، وربما رضخ في ذلك إلى رغبة كوزيما (Cosima)[8] ولكنه أيضًا كان يعي المطلب الفني المتمثل في أن يكبح تيار حالة الفرح عند هذه اللحظة الفارقة، ليذكّر بالمتطفل الحقيقي، فالترفون شتولتسنج (Walther von Stolzing)، وأنه ليس بمقدوره العودة ببساطة إلى المجتمع الذي تبدل نظامه القديم. إن هدف زاكس هو محاصرة فالتر بأفكار الولاء والإرث الأخلاقي والفني المشترك. وهو لهذا يذكر رفاقه بما كان على المحك طوال الأوبرا، أعني حاجة الفن والحياة كليهما إلى «التقليد والموهبة الفردية». على حد تعبير فنان عظيم آخر لاحقته كذلك تهمة معاداة السامية[9]

إن كل من يعتقد أن أوبرا أساطين الشعراء المغنين احتفاء بالقومية الألمانية لم يفهم مغزى العمل؛ ذلك أن الدراما هي إعادة استحضار مدينة الحكم الذاتي. إنها ليست تعرض لنا ألمانيا الجديدة، أي الدولة القومية، وإنما دولة المدائن الألمانية القديمة التي يحبها الروح، إنها ألمانيا التي وصفها هيجل بدولة «المجتمع المدني» (bürgerliche Gesellschaft) حيث النقابات المستقلة تحفظ النظام والمعنى بمعزل عن الدولة، وتوطد الأواصر المحلية بالدين، والعائلة و«العصبات الصغيرة» في المجتمع المدني. وسلامها مرموز إليه بلحن رجل الحراسة الليلية في فا الكبير، وكأنه يبدد تنافر صول بيمول بنداء بوقه الخاص.

(8) زوجة ڤاجنر. وابنة فرانز ليست. وطليقة هانس فون بولوف. وقد أصبحت السيدة الأولى في المجتمع الفني الموسيقي النمسوي بعد موت ڤاجنر. (المترجم)

(9) يشير الكاتب إلى ت. س. إليوت. (المترجم)

صحيح. إن ذلك المجتمع يحتاج إلى أن ينعش من حين إلى آخر، وذلك جل ما تدور حوله الدراما. وهي في هذا تشبه سائر الكوميديات، إذا تابعنا كريستوفر بوكر (Christopher Booker) في تلخيصه الرائع للسرد القصصي في عمله السبع حبكات الرئيسية (*The Seven Basic Plots*). لكن ڤاجنر لا يلوذ بتلك الدولة القومية الموحدة التي صنعها بسمارك من أجل إنقاذ ذلك المجتمع الذي تلاشت أواصره، وإنما يلوذ بالحب الإيروسي في صورة الزيجة، الذي يجدد العائلة والمجتمع المدني بوساطة العرف، في معية التقليد الموسيقي الذي يؤيد هذه الأمور كلها، وغايتها الأخلاقية الحقة.

لم يسع ڤاجنر إلى خلق درامات فحسب، بل أساطير؛ ولهذا فهو يستقي الكثير من القصص الشعبية. وكما نجد في كثير من قصص «مُحدَثي الثراء» من أدب الطفل، فإن أبطال دراماته غالبًا ما يكونون أيتامًا، أو يجيئون من «مكان آخر» غير متوقع، مثل ڤالتر. كما أنهم يكونون في عداء ظاهر مع النظام الاجتماعي القائم. بيد أنهم يتجاوزون عداوتهم تلك بالتدريج، غالبًا بواسطة شخص ذي حكمة أبوية بوسعه التفهم والعفو، كشخصية زاكس أو جورنمانس (Gurnemanz). كان كولر ألمانيًّا حداثيًّا عندما فضل فلسفة ڤاجنر الثورية في سنوات دريسدن على تأييده اللاحق للنظام البرجوازي والأخلاق المسيحية. غير أن هذا التأييد المعلن في أوبرا أساطين الشعراء المغنين وبارسيفال إن هو إلا النزوع الحق لكل دراما ناضجة، وهو يتضح في التوفيق النهائي بين طيش الشباب وحكمة الكبار. لقد بزغ شكل ذلك التوفيق الخارجي في الفصل الأخير من أساطين الشعراء المغنين، أما ثمنه الداخلي فكان موضوع أوبرا بارسيفال.

لا شيء من هذا سينقذ ڤاجنر من أقلام نقاده اليساريين: إن الجرم بالتبعية هو مصير كل فنان ينظر إليه باعتباره يمينيًّا. وتتضمن لائحة الضحايا

في الأونة الأخيرة أسماء من قبيل جوزيف كونراد (Joseph Conrad)، وت. س. إليوت (T. S. Eliot)، وإزرا باوند (Ezra Pound)، وويليام ييتس (W. B. Yeats)، وإرنست يونجر (Ernst Junger)، وهانس فيتسنر (Hans Pfitzner)، وإيجور سترافنسكي (Igor Stravinsky). ويندر أن يحدث هكذا إجراء مع مفكري اليسار. حتى إن أولئك الذين برروا الجريمة من اليساريين وشجعوا عليها إلى درجة كبيرة، أمثال سارتر، وآراجون (Aragon)، وبريخت، وهانس آيسلر (Hanns Eisler)، غالبا ما يغتفر لهم من قبل قضاتهم الفكريين الذين ينصبون أنفسهم متحدثين باسم البشرية جمعاء.

إنني بعد أن تأملت في ذلك اللاتناظر في الذنب لعدد من السنوات قد توصلت إلى النتائج غير اليقينية التالي ذكرها: فلئن كانت المساواة الاجتماعية الغاية النهائية –التي تتمثل في إنزال أولئك الذين في الطبقات الأعلى من المجتمع، وإعلاء من هم بالأدنى– لهذا فإن الجريمة، مهما بلغت حدتها، ليست تثير سخط مفكري اليسار. وأحيانا، يكون الضحايا من الطبقات الدنيا، فينظر إلى ذلك عادة باعتباره خطأ من الوجهة الأخلاقية. برغم ذلك، لو أن الضحايا كانوا من المنتمين إلى الطبقات العليا لاختل المعيار وبررت الجريمة. وفي الوقت نفسه، فإن جريمة ارتكبت في سبيل اللامساواة بغية الحفاظ على تراتب اجتماعي، أو امتيازات موروثة، أو السيطرة على فئات غاضبة، دائمًا ما تثير السخط العظيم من قبل اليسار، مهما كان ضحاياها أقل بكثير.

لهذا، فإن مذبحة «بيترلو» (Peterloo) التي راح ضحيتها أحد عشر شخصًا قتلوا في سبيل قضية أيدها مفكرو اليسار عموما لهي جريمة أفدح من مذبحة كاتين (Katyn)، التي راح ضحيتها عشرات الآلاف، أفدح كذلك من حوادث القتل الجماعي لرجال الدين على يد الجمهوريين الإسبان، أو

قتل أنصار اليمين على يد السوفييت «التحرريين»، أو قتل الجميع باسم الثورة الفرنسية. إن أي شخص لاحظ هذه الوقائع البارزة وقارن فيما بين الجرائم الجماعية التي ارتكبها النازيون، والتي ارتكبها السوفييت سوف يلحظ السهولة التي أصبحت بها الأولى ضمن أفظع الجرائم في التاريخ الإنساني، وهي السهولة نفسها التي نظر بها إلى الجرائم الثانية باعتبارها ليست بذات صلة بأي تقييم عقلاني للفلسفة الماركسية.

هنا تكمن في رأيي جذور العداء لڤاجنر: إن فنه مكرس لفكرة التمايز الإنساني. إنه لم يعتقد أن البشر سواسية في أي من الجوانب التي تجعل الحياة ذات قيمة؛ ولم يكن ممكنًا أن يتخذ الاشتراكيون، أو الليبراليون، أو المفكرون الحضريون –أو كل من يرتبط بفكرة المساواة الإنسانية– من بطله المثالي أنموذجًا.

كما أن السياق الدرامي يمهد السبيل للقول بأن معادة المؤلّف للسامية في اتساق مع تأليه بطله، وإن كليهما يقوم على أيديولوجيا في التفوق العرقي: صحيح أن شو قد رأى زيجفريد بصفته تمثيلا للثوري الفوضوي باكونين، الذي رافقه ڤاجنر في مرحلته الثورية[10] بيد أن تلك المطابقة تعسفية إلى درجة كبيرة. كما أنها تبيّن، على أقصى تقدير، أن باكونين لم يكن ليمضي وقتا طويلا في يوتوبيته.

لم ينزعج نيتشه من معاداة السامية أكثر من فكرة تأليه البطل؛ لكن ذلك ليس بسبب ما يؤرق النقاد الحديثيين الذين يضيقون ذرعا بالأبطال الرومانتيكيين في أي صورة كانت، وإنما لأن البطولي عند ڤاجنر مزيف في نظر نيتشه. لا بد من ترجمة شخصيات دراما ڤاجنر «إلى الواقع، إلى الحداثة

(10) حتى إن شو في كتابه «مولع بڤاجنر» (وتابعه في ذلك ثروت عكاشة في «مولع حذر بڤاجنر») ينعت زيجفريد في مواضع كثيرة بـ«زيجفريد باكونين». (المترجم)

–لنكن أكثر غلظة– إلى الطبقة البرجوازية!» عوضًا عن قبولها بمقتضى الشروط التي تقدمها الدراما – وهي شروط لم يؤمن بها ڤاجنر، بصفته تابعا لفويرباخ. وماذا بعد؟ نجد أنفسنا في وسط مشكلات الباريسيين المنحطين «المتروبوليتانية»–«على بضع خطوات من المصحة دائمًا[11]».

سواء اتفقنا مع مآخذ نيتشه أم لا، يجدر بنا الاعتراف بأن نقده أصيل؛ ذلك أن نيتشه ليس يدين الفن بالعثور على عيب في الفنان. بل إنه يظن أنه قد وقع على فساد فني عميق في الأعمال الفنية ذاتها، فساد يقوض دعائم إلحاحها الطنان بأن تستمر في جذب الانتباه. ولو كان مُحقًّا في ذلك، فإننا جميعًا لا بد أن نتناول ڤاجنر بتحفظ، لكنه تحفُّظٌ سيجانب المقصد الفني. إن نيتشه يطلب منا النظر فيما وراء شخصيات ڤاجنر، بكل ما تتضمنه من سعة أفق مسلكها البطولي، وأن نصيب المخزون الوجداني الواقعي الذي منه تشتق أفعالهم. ويرى نيتشه أن جل ما سنجده عندئذ ليس الثبات البطولي، أو الحب المعطاء، أو الزهد في العالم، ولكنا سنجد شخصيات عصابية تتوق إلى جذب الانتباه، وناكرة للحياة، وتعدم القدرة على قبول العالم كما هو.

يدعونا نيتشه إلى أن نرى شخصيات ڤاجنر كأناس أحادية البعد، قد تحرروا من واقع الطلب والمنفعة البرجوازي، لينعموا بسلطة زائفة على أقدارهم في عالم الخيال؛ غير أن درامات ڤاجنر ليست قصصا خيالية. فلا شيء ملفت للنظر بها أكثر من واقعيتها القاتمة، حيث تسير موتيفاتها وفقا لذلك بصورة معقولة إلى حتفها. إلا أن هذه الموتيفات، في الآن نفسه، موضوعة في سياق يعود إلى ما قبل التاريخ، أو سياق أسطوري، أو قروسطي. لم يكن ڤاجنر يهدف إلى ملء خشبة المسرح بالفانتازيا، ولكنه كان يهدف إلى

(11) Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner*, section 9, in *The Birth of Tragedy* and *The Case of Wagner*, tr. Walter Kaufmann, New York 1967.

خلق ذلك النوع من المسافة بين الجمهور والدراما الذي سهب الدراما دلالة كلية؛ ومن هنا كان انشغاله بالأساطير والخرافات – أي قصص تبتعد عن الواقعية فقط من أجل إيصال حقائق كونية تتعلق بالوضع الإنساني.

عندما كرس ڤاجنر نفسه لدراسة ما تبقى من أدب القبائل الجرمانية القديمة، وشعر ألمانيا القروسطية لم يكن ذلك بغية التعرف على أناس نموذجيين وأحداث تاريخية، ولكن حتى يتعرف على ثقافة كان يلازم المثالي فيها الواقعي دائمًا؛ هي ثقافة لم يكن أفرادها يفعلون أشياء فحسب، بل كانوا يحيونها. اكتشف ڤاجنر الأسطورة لا بوصفها مجموعة من الخرافات والاعتقادات ولا بوصفها ديانة بدائية ولكن بوصفها صنفا متميزا من الفكر الإنساني، ظن ڤاجنر أنه منفذ مفتوح لنا، في عالم الشكية العلمية، مثلما كان مفتوحا أمام مواطني اليونان القديمة أو أيسلندا؛ بدت الأسطورة لڤاجنر صورة من الأمل الاجتماعي. لقد كانت طريقة في التفكير بوسعها أن تعيد المعنى المثالي المسلوب إلى الإنسان الحديث، الذي بدونه تكون حياة الإنسان بدون قيمة.

إن اكتشاف ڤاجنر للأسطورة ليس مجرد مسألة تخص عقيدة شخصية أخلاقية أو فنية فحسب؛ بل أنها أيضًا أحد أعظم المنجزات الفكرية في الأزمنة الحديثة، إنها السلف ومصدر الإلهام للأنثروبولوجيا المقارنة، والشعر الرمزي، والتحليل النفسي، وكثير من المذاهب الجمالية واللاهوتية التي أصبحت الآن عملة رائجة. وقد اعترف بفضل ڤاجنر في كل ذلك كل من كلود ليفي شتراوس (الذي أقر بأن المؤلِّف كان الإلهام الأساسي لمنهجه «البنيوي»[12])، وعالم الأنثروبولوجيا المتخصص في العصور الوسطي جيسي

(12) انظر:
'Overture' to *Le Cru et le cuit*, Paris 1964, tr. J. and D. Weightman, *The Raw and the Cooked*, London 1978. Lévi-Strauss refers to Wagner as '*ce Dieu, Richard Wagner*', quoting from Mallarmé's sonnet.

ل. ويستون (Jessie L. Weston) وكذلك تلميذ ويستون، ت. س. إليوت، في أرض الضياع. وقد أضحت الفكرة التي تقول بأن الأسطورة دراما الحقائق الدفينة والخفية الخاصة بالنفس الإنسانية رائجة بفضل نظرية فرويد في اللاوعي.

غير أن الانكباب على تحليل الأساطير، ودرامتها، وصناعتها، الذي تلا عمل ڤاجنر جعل إعادة النظر في منهج ڤاجنر ذاته أمرا لا محيص عنه، وأن ندرس الجدة والحيوية الذي استطاع بهما تحويل الخرافة والأسطورة القديمة إلى عمل فني حديث بامتياز.

ليست الأسطورة عند ڤاجنر خرافة أو معتقدا دينيا، بل إنها حامل للمعرفة الإنسانية؛ فالأسطورة تجعلنا نجابه أنفسنا، ووضعنا، بوساطة رموز وشخصيات تخلع صيغة موضوعية لأفكارنا القهرية الداخلية. توضع الأساطير في زمان سحيق، في عالم متلاشٍ من القوى السفلية والأفعال الرنانة. بيد أن ذلك النزوع «الماضوي» الإلزامي وسيلة إجرائية؛ إنه يضع الأسطورة وشخصياتها قبل التاريخ المسجل، وبالتالي في حقبة خارج التاريخ. إنه ينتشل القصة من تيار الحياة الانسانية، مضفيا عليها دلالة لازمانية.

إن الدافع الأصلي لڤاجنر، الذي هو اكتشاف السجل الحي لزمان الأبطال في أساطير الشعوب الجرمانية القديمة، قد ارتد به إلى نقطة بدايته في العالم الحديث. لقد كان زمان الأبطال زمانا أسطوريا– والزمان الأسطوري هو الآن: فالأساطير لا تتحدث عما مضى، بل إنها تتحدث عما هو أبدي. إنها تلخيصات واقعية-سحرية للعالم الفعلي، حيث تُجسَّد الإمكانات الخلقية وتصير من لحم ودم. لهذا فإن رباعية الخاتم، توليفة ڤاجنر التي لا مثيل لها التي جمعت بين الأساطير الجرمانية الأيسلندية كما انعكست في مرايا الأدب الجرماني القديم الحالكة، تصبح العمل الأكثر حداثة من

بين أعماله طرًا، والعمل الذي يقدم حاشية على الحياة الحديثة، آمالها ومخاوفها التي تغمرها. إلا أن ثمة بذرة المثال البطولي، مبذورة في تربة الدراما المرة والخبيثة غالبا، كبذرة تبقى في الصحراء، وإذا بها تنبت فجأة مع أول قطرة ماء – إنه المثال الذي بحث عنه ڤاجنر بوصفه واقعًا ماضيًا، فألفاه واقعًا أسطوريًا، وبالتالي فهو الأقرب إلى واقعنا، إذ إنه ليس مكتوبا في الزمن الماضي ولكن في الحاضر الأبدي.

إن المثال البطولي، المجسد في حب زيجفريد وبرونهيلده، لم ينف بوساطة إعداده الأسطوري، في نظر ڤاجنر، ولكنه برئ به. لم يكن ڤاجنر بالتأكيد يرى الشخصيات الأسطورية التي نسجها في دراماته كما نراها نحن؛ بيد أنه استجاب إلى ما يضمرونه من شعور ديني، وهذا ما يضفي على الدرامات الموسيقية الڤاجنرية بريقها الروحي المميز. إن كل التنقيحات الدقيقة، والحذف والزيادة، التي استنبط ڤاجنر بواسطتها من مصادره إطارا متينا ومنطقيا للغاية لشخصياته ودوافعهم، جاءت لكي تجلي الطابع السري –والقدسي بطبيعة الحال- لأعمق وجداناتنا، وليعزل لحظات الفداء حيث تتحقق المثل في عالم الواقع. إن ثيمة الحب-الموت، التي ظهرت بوضوح في تريستان وإيزولده، تدفع كذلك الحركة النفسية الداخلية في رباعية الخاتم، ولا تتوارى إلا ظاهريا خلف حجاب الزهد الديني الذي يسدل عليها في أوبرا بارسيفال. ونحن نذكر باستمرار بأن الحب، بوصفه نداء يستوجب التضحية، يصير قوة مقدسة، ومفتدية تمنح الخلاص. أما كل ما عداه فمجرد تسوية.

في ملاحقته لهذه الثيمة خلق ڤاجنر مجموعةً من الشخصيات التي لا يمكن أن تُنسى، وسلسلةً من الحبكات المُتقنة. كما أنه يستحضر عالمًا خياليًا ينتفي فيه الحب –عالم نيبلهايم– نزوره مرارًا وتكرارًا في رباعيّة الخاتم

لا بوصفه عالمًا فيزيقيًا ولكن بوصفه عالمًا نفسيًا، حيث تعلق فيه أرواح المُعذَّبة ولا يستطيعون الفرار منه أبدًا، نظرًا لافتقارهم إلى الشيء الوحيد الذي سيهبهم القدرةَ على فعل ذلك – أعني الزُّهد. لا يقابل ڤاجنر بين ذلك العالم الخالي من الحب وبين مملكة الحب – إذ إنه لا يوجد شيء كهذا، كما تكشف لنا قصة الفالهالا– بل إنه يقابله بلحظات الفداء، والتَّرْك، حيث يبلج الحب النفس الإنسانية فجأة، ويقنعنا بصورة لا مفر منها بأن حياتنا الفانية التي نحياها تستحقُّ أن تُعاش.

إن لحظة الفداء في بارسيفال تحقق صورة مسيحية؛ بيد أنها صورة مسيحية مطعمة بتصور عن الفداء هو أقرب إلى الوثنية – تصور ينجلي أمام الذهن بصورة حية في تقدمتي برونهيلده وفي موت زيجفريد. وكان توماس مان قد لاحظ العلاقة بين موت زيجفريد والقصص الوثنية المتعلقة بتقديم التضحيات وتقديسها لكيما يتجدد العالم، في فقرة رائعة يجدر اقتباسها:

> «لم تعد النبرات القوية في الموسيقى التي تصاحب موكب زيجفريد الجنائزي تخبرنا بصبي الغابة الذي عزم على تعلم معنى الخوف، بل إنها تحدث وجداننا بما يمضي بعيدًا بالفعل خلف أحجبة الضباب المسدلة: إنه بطل الشمس نفسه الراقد فوق النعش، بعد أن قتلته قوى الظلام الباهتة – وثمة تلميحات في النص تدعم ما نشعره في الموسيقى، فالنص يقول: «غضب خنزير بري»، و«ها هو ذا الخنزير الملعون»، وإذ يقول جونتر مشيرا إلى هاجن بوصفه: «الذي أهلك ذلك الجسد النبيل». تأخذنا هذه الكلمات بجرة قلم إلى أولى صور أحلام الجنس البشري: تموز وأدونيس، اللذين قتلهما خنزير بري، وأوزوريس وديونيسوس، اللذين مزّقا

إربا لكي يعودا كما سيعود المصلوب، الذي كان لا بد أن يطعن جنبه بحربة رومانية حتى يعرفه العالم – جميع الأشياء التي كانت والتي ستكون، وكل عالم الجمال مضحى به، ومقتول من قبل غضب جامح، كل ذلك محتوى في هذه اللمحة الأسطورية الوحيدة[13]».

قارن ڤاجنر في الأوبرا والدراما دور الأوركسترا بدور الجوقة في المأساة الإغريقية؛ على الرغم من أن ذلك لا يصف بدقة استعماله الخاص للأوركسترا في أعماله التالية، إلا أنه ينسجم تمامًا مع التقنية التي يستعملها المؤلّف في رسم المشهد الذي يساق فيه زيجفريد إلى الذبح؛ فالأوركسترا هو الناظر الأشد تعاطفًا مع الضحية، ويتبع سرديته بضرب من الرهبة الخافتة، ويسوقه بحركات لطيفة كما يساق الثور المقدس إلى المذبح، بينما يحثه على إبداء علامة قبول هلاكه. وقد استطاع ڤاجنر، بوساطة تقنيته الموسيقية بالأخص التي استجلت خبايا الشعور الديني وأحضرتها إلى السطح بطريقة دامغة، أقنمة الأهواء التي تضرم في نفوس شخصياته وأمثلتها، جاعلًا ليس من المعقول فحسب، بل من الواجب، التضحية بكل شيء في سبيل ما كان يمكن أن يكون، بغير ذلك، لا شيئية الحب العابرة.

والرأي عندي أننا لن نفهم حقًّا جاذبية درامات ڤاجنر للجمهور الحديث، وعاطفة الكراهية والتكريس التي توحي بهما، إلا بالرجوع إلى طبيعتها الدينية: فلم تكن الأسطورة في نظر ڤاجنر، كما في نظر الإغريق، مجرد قصة خيالية ملفتة للنظر، لكنها كانت إبانة سر، طريقة في إخفاء وكشف أسرار لا يمكن فهمها إلا في حدود الدين، وبوساطة أفكار الطهارة، والقداسة، والخلاص.

(13) 'The sorrows and grandeur of Richard Wagner', in Thomas Mann, *Pro and Contra Wagner*, tr. Allan Blunden, Introduction by Erich Heller, London 1985, p. 100.

رأى ڤاجنر أننا جميعًا بحاجة إلى هذه الأفكار، وبالرغم من أن عامة الناس يدركون هذه الأفكار من خلال ستار المعتقد الديني إلا أنها تصير حية في نماذج الحب والزهد العظيمة، وتتخذ شكلًا بليغًا في الفن[14]. وكلماته خير ما يوضح موقفه: «يضطلع الفن بالحفاظ على جوهر الدين، ما دامت الصور الأسطورية التي يريد لها الدين الرسوخ في الأفهام بوصفها صورًا صادقة متضمنة في الفن لقيمتها الرمزية، ويكشف الفن الحقيقة العميقة الكامنة بها بوساطة التمثيل المثالي لهذه الرموز[15]».

ولهذا فإن أعمال ڤاجنر أكثر من مجرد درامات: إنها رؤى، محاولات لكي نَلِجَ لُبَّ الوجود الإنساني الملغز. إلا أنها ليست فريدة في ذلك؛ ذلك أن أسخيلوس وشكسبير (اللذان يدين لهما ڤاجنر كثيرًا) يقدمان أيضًا درامات تتخذ هيئة التجلي الديني. لكن عمل ڤاجنر ينتمي إلى وسط آخر، وسط مكّنه من أن يقدم الدوافع الواعية والفردية لشخصياته ونماذجهم الأولية الكلية اللاواعية جنبًا إلى جنب؛ إن أوركسترا ڤاجنر لا يصاحب أصوات المغنين، ولا هم مجرد مغنين؛ يشغل الأوركسترا الفضاء الذي يتخلل هذه الوجدانات المتجلية، في معية كل أشواق نوعنا الإنساني التي ورثناها من أسلافنا، وتحول هذه الدوافع الفردية بصورة لا تقاوم إلى رموز تحيل على مصير مشترك، مصير لا يقال ولكننا نشعر به؛ يضعنا ڤاجنر إزاء قدرنا، ويجعل جوهر الخبرة الدينية متاحًا في عصر يخلو من الاعتقاد الديني – وهي خبرة نحتاج إليها، ولكننا نتملص منها، بما أنها تتطلب منا أكثر مما تقدم.

من جهة نظر الذهن الديني، فإن الطبيعة تجتاز سيطرة الإنسان، لكنها

---

(14) انظر بالأخص:
Über Staat und Religion in Gesammelte Schriften und Dichtungen, 2nd edn, Leipzig 1888, vol. viii, pp. 3–29.

(15) Die Religion und die Kunst, in Gesammelte Schriften und Dichtungen, op. cit., vol. x, p. 211.

لا تجتاز نطاق الأذى البشري؛ لذا يتوجب مقاربة العالم الطبيعي برهبة وخشوع، لكن أيضًا مع شعور قوي بأننا جزء منه، وأن بإمكاننا أن نسيء استخدام سلطتنا. إن القوانين التي تحكم الطبيعة، من جهة نظر المتدين، هي ذاتها المنظمة للحياة الداخلية، لهذا فإن الطبيعة «غابة من الرموز» على حد تعبير بودلير في إحدى سونيتاته. تنتمي هذه القراءة للطبيعة إلى «أولى صور أحلام الجنس البشري» التي أشار إليها مان. فليس في قصص الأطفال فحسب تتحدث الطيور وتكون الأشجار ذات وجوه؛ بل إنها خبرتنا البدئية بالعالم – خبرة بمنطقة نتشاركها مع الأنواع الأخرى، تحكمها قوى لا بد من استرضائها بوساطة الصلاة والتضحية، وبهذا نكسبها إلى صفّنا.

أدرك ڤاجنر أن دراما الخاتم، التي يقطن شخصياتها عالم الصيد وجمع الثمار تتطلب منه أن يعيد ابتكار ذلك العالم الطبيعي؛ إن الغابات، والأنهار، النيران والعواصف والتنانين وحوريات البحر وحفيف الأشجار وأصوات الطيور - كلها أعيد خلقه في الخاتم بنضارة وشعرية يدينان بكل شيء إلى الموسيقى، وبإخراج يذكرنا بالتراث الألماني الثر في أدب الطفل (إذ نشأ جميع الأطفال وترعرعوا على ذلك الأدب، حتى الذين لم يقرؤوا منه كلمة، فقد كان هو الأدب الذي شكل طور طفولتهم. واحتفال عيد الميلاد ما هو إلا أحد عوارضه الكثيرة). إن عالم الخاتم، الذي يسكنه الإله، المفتون بالحلم، هو أول ما يهرع المنتجون المحدثون إلى إقصائه من القصة، بما أنه يخلق السياق الذي تكون ضمنه الرهبة الدينية لا مفر منها.

ومن خلال ذلك المنظور، فإننا يمكن أن ننظر إلى رباعية الخاتم لڤاجنر بوصفها جسرًا بين عملين فنيين أكثر تواضعًا بكثير: حكايات الأخوين جريم الخيالية، وسيد الخواتم؛ لقد أثر الأخوان جريم في ڤاجنر، وجعل ڤاجنر عملَ تولكين ممكنًا. إن العواطف التي يثيرها التحقق السينمائي لقصة تولكين غير المترابطة هي، في واقع الأمر، مجرد صدى ضعيف لما يمكن أن نشعر به

إذا ما تم أداء الخاتم كما قصد ڤاجنر، وباتباع كل توجيه مسرحي وتنفيذه واقعًا. إن ذلك سيكون الفيلم الذي سيضع نهاية لكل الأفلام، غسق آلهة زماننا الحديث، حينئذ سينكشف فحوى ڤاجنر حتى لغير الموسيقي. ومن المؤكد أنه سيمنع من العرض.

إن شغف تولكين بالعالم القروسطي نشأ، كحال ڤاجنر، من مسعاه الديني طوال حياته؛ إلا أن تولكين، على العكس من ڤاجنر، لم يسعه أن يعيد إيجاد الخبرة الدينية عبر الفن. فقد ظل «مسيحيًا حزينًا طيّبًا حتى النخاع»، ولكنه كان ذا موهبة في القصص الخيالي. إن روايته تشح بالصراع العظيم بين الخير والشر وتفيض بالألغاز. لكنها لا تعيد خلق الخبرة التي كانت تتردد في ذهن ڤاجنر طوال الرباعية، التي هي الخبرة بالمقدس. إن أوبرا الخاتم ليست أعظم إشارة إلى الطبيعة البدائية وعالم الصيد والجمع في الفن الحديث فحسب؛ بل إنها مفعمة بلحظات من الخشوع الديني الأصيل؛ مثال ذلك إفصاح برونهيلده لزيجفريد عن موته الوشيك، ووداع ڤوتان، ومقابلة زيجفريد الأولى ببرونهيلده – وغيرها من الأمثلة. إن كل التحولات الدرامية الهامة تقريبًا مُتصوَّرة من منظور قدسي؛ إنها مناسبات من الرهبة، والتقوى، والتحول، حيث تمنح تقدمة، ويتلقى أمامها وعد بالخلاص. بيد أن ثمة حبكة ڤاجنرية لكل من هذه اللحظات؛ فبينما كان المقدس في الماضي يفسر بوصفه سبيل الإنسان إلى الإله، فهو عند ڤاجنر سبيل الإله إلى الإنسان؛ فليس الإنسان هو الذي يحتاج إلى الخلاص وإنما الآلهة، والخلاص يتأتى بوساطة الحب. لكن الحب، في نظر ڤاجنر، لا يكون ممكنًا إلا بين الفانين –إنه علاقة بين الأشياء التي تموت، وتتقبل موتها بالخضوع له. وهذا ما تتبيّنه برونهيلده في حوارها العظيم مع زيجموند، إذ اطمأنت في قلبها إلى التخلي عن خلودها في سبيل الظفر بالحب الإنساني، مع أنها لم تعِ تمامًا بأن هذا ما تفعله حتى الآن.

لكن ما الآلهة، بحسب هذه الرؤية؟ أهي من نسج الخيال، كما جادل فويرباخ؟ أم إنها شيء مغروس بصورة أعمق في صميم الأشياء، يتقدمنا ويبقى بعدنا؟ يصعب تفسير جواب ڤاجنر على ذلك بالكلمات، على الرغم من أنه جليٌّ تمامًا في موسيقاه؛ وهو جواب يجعله أقرب ما يكون إلينا. فعلى الرغم من محاولاتنا لأن نعيش بدون الدين الرسمي إلا أننا لسنا متحررين من الحاجة الدينية أكثر من أي زمان مضى، أو أي زمان سيأتي. لقد قبل ڤاجنر رؤية فويرباخ القائلة إن الآلهة إسقاطات إنسانية؛ بيد أن الإسقاطات الإنسانية يتضمن بعضها أشياء حقيقية جدًا، وباقية في الزمان، مثل كاتدرائية القديس بولس. إن الآلهة لتأتي وتذهب؛ إلا أنها تبقى ما دمنا نهيأ لها المجال، وإنا نهيأ لها المجال من خلال التضحية. فالآلهة تأتي بسبب أننا نُؤمْثِل أهواءنا وأننا نفعل ذلك ليس بوساطة تناولها بعاطفية، بل على النقيض من ذلك، بوساطة التضحية بأنفسنا في سبيل الرؤية التي تستند إليها. وبقبول الحاجة إلى التضحية نبدأ العيش في ظل الشرعة الإلهية، محاطين بالكيانات المقدسة، وأن نعثر على المعنى بوساطة الحب. برؤية الأشياء على هذا النحو، فإننا ندرك أننا لسنا محكومين بالفناء، بل إننا مُكرَّسون له.

إن درامات ڤاجنر الموسيقية إذا ما أُخرِجَت في صورتها السليمة، فستدفع جمهورها إلى رؤية الأشياء على هذا النحو، وهي لهذا لم تعد تخرج بصورتها الصحيحة. يجلبُ المُقدّس معه رغبةً في التدنيس – أما بالنسبة لأولئك الذين أعرضوا بوجوههم عن الدين، فهي رغبة لا تُقاوَم.

10

إطلالة على أوبرا الخاتم

لا ينكر أحد أن رباعية الخاتم عمل فني مُشبَّع بالمعنى. إنه في الواقع مفرط التشبع به. فما علينا سوى أن نبذر أصغر بذرة تأويلية حتى تقوم الدراما بأكملها وتتبلور حولها؛ بنيان متشابك من الرموز المتعاضدة فيما بينها. إلا أن ذلك البنيان يبدو دومًا ناقصا أو غير مكتمل. كما أن السهولة التي يبزغ بها فورًا تأويل متعارض تمامًا من بذرة تأويلية أخرى تؤدي إلى إحساس غريب وملغز، إذ إن وفرة المعنى قد حجبت المعنى. وهذا أيضًا يدخل في باب ما تعنيه.

إن أوبرا الخاتم ينبغي فهمها على أربعة مستويات: الأسطوري، والدرامي، والسياسي، والروحي. تضم الموسيقى المستويات الأربعة معًا. كما أن كثيرين من الذين يستخفون بإنجاز ڤاجنر إنما يفعلون ذلك لأنهم لا يفهمون موسيقاه بوصفها الحامل الأساسي الذي يتحقق الفعل من خلاله. تظهر موهبة المؤلِّف التأليفية الاستثنائية بالفعل في الليبرتو [النص الأوبرالي]، الذي يحدثنا عن قصة ثرة ومثيرة بتدبير رائع. وعلى الرغم من أن السردية يتخللها المفارقة، إلا أن ذلك يكمن في طبيعة الأساطير، فهي محاولات للنظر إلى العالم الزمني من وجهة نظر خارجية، ما يجعلها إذن تتاخم في كل لحظة ما لا يمكن تفسيره. وبوسع الموسيقى، في الوقت نفسه، مجاوزة

المفارقات، وأن تجتازبنا عبرها، ولا تتخلى عن خيط المنطق الشعوري الذي يربط مشهدًا بآخر وشخصية بأخرى، في دراما تفيض دون توقف، حتى تبلغ نهايتها، حيث نهاية كل شيء.

في كتابه مولع بڤاجنر، أنكر جورج برنارد شو، كما هو معروف، أن تكون قصة زيجفريد، وتتمتها في أوبرا غسق الآلهة، «أوبرا فخمة» (grand opera)، بتعبير آخر، نظر إليها باعتبارها نوعًا من الانتقاص من قصة الذهب، وسرقته، واستعباد العالم؛ يعزى ذلك بصورة كبيرة إلى أنه لم يستطع رؤية الكيفية التي تتكامل بها سيرورة الفرد النفسية التي تعرضها أوبرا زيجفريد مع الرسالة الأسطورية والسياسية في ذهب الراين وما تلاها، وهو الذي أعطاها تأويلًا ماركسيًا. ودعم شو تأويله كغيره من المعلقين من قبله وبعده بالقليل من التحليل الموسيقي. وبرغم ذلك، فإن حوَّلنا النظر إلى الموسيقى، سيتضح حتى منذ بداية ذهب الراين أن السياسي والشخصي وجهان لعملة واحدة.

كان ڤاجنر في الوقت الذي أتم فيه نص رباعيته الأوبرالية تابعا للودڤيج فويرباخ، الهيجلي الشاب الذي كان لكشفه جوهر الدين المسيحي (جوهر المسيحية، 1841) أثرًا بالغًا في فكر ماركس. كانت أطروحة فويرباخ المركزية تقول بأن الآلهة إسقاطات للمثل الإنسانية، نعبدها بغية أن نضع كمالنا على مسافة منا، بالتالي نتذرع بها لتبرير تراخينا الأخلاقي. لم يتبن ڤاجنر هذه الأطروحة تمامًا. ذلك أن آلهته هم أبعد عن مثال الكمال من البشر الذين يستغلونهم. على الرغم من ذلك، إلا أن الأنطولوجيا الفويرباخية جوهرية بالنسبة إلى بنية الخاتم الأسطورية. إن الآلهة والنيبلونج إسقاطات – صور مُشكَّلة من مادة الشعور الإنساني الخام، تمثل قوى متحققة في داخلنا، تحتاج إلينا من أجل تحقيقها. تنقسم هذه القوى إلى ثلاث، فبعضها ينتمي

إلى طبيعتنا قبل الشخصية، وقبل السياسية (أي إلى «وجودنا النوعي»، بتعبير فويرباخ). إن هذه، كما تتجلى في حوريات الراين (Rhinedaughters)، والنورنز (Norns)، وإيردا (Erda) [إلهة الأرض]، ولوجي (Loge)، وطائر الغابة، تطوي العالم وأصله في لغز دفين. كما أنها تظهر في تسلسل الأحداث عنوة، وترسم حدودًا مبهمة لما يمكن فعله أورجاؤه، وتطبع في أذهاننا صورة نمط من الوجود أكثر براءة وحياة، وأقل وعيًا من الوجود المهلك الذي يساق أبطال الأوبرا نحوه.

وتمثل الآلهة النوع الآخر من القوى: فهي كائنات قد حرّرت أنفسها من النظام الطبيعي بدرجة تسمح لهم بإخضاعه، وهم يتمتعون بالسيادة بما يمكنهم من الوفاء بحاجاتهم، والعيش في رفاه الفالهالا. وعلى الرغم من أن شخصيات مثل ڤوتان وفريكا مستوحاة من الإغريق، من عند هوميروس بشكل أساسي، إلا أنهما مخلوقان حداثيان بامتياز. يرمز ڤوتان إلى التطلع إلى النفوذ الشخصي – أي حرية الذات وسيادتها. ويتجسد في شخصه وجولاته كل ما يتعلق بالسعي وراء تحقيق الذات: الحرية، والغاية، والذنب، والقلق، والحاجة إلى الإشباع الذاتي، والحب بين-الشخصي، والأمور التي تجعل كل هذه ممكنة، وكذلك تقيدها: مثل القانون، والواجب الأخلاقي، الذي يغرس القانون في أعماق الروح.

لكي نفهم ڤوتان بكامل مضمونه النفسي علينا أن نحول أنظارنا عن فويرباخ إلى أستاذه، هيجل. تحاول النظرية الهيجلية في الوعي أن تبيّن الكيفية التي يحقق بها الروح (*Geist*) ذاته بوصفه فردا – أي بوصفه الفرد الذي يعي ذاته. إن التعين الذاتي (*Selbstbestimmung*) (وهو مصطلح استعمله فشته يفيد معاني: الوعي بالذات، والتحديد الذاتي، واليقين الذاتي، والتحقق الذاتي، والترسم الذاتي كلها معا) يتحقق على مستويين:

مستوى «الروح الموضوعي» و«الروح الذاتي». فالروح يغدو متعينا في كل من: عالم المؤسسات والقوانين، وفي داخل الفرد الحر. ما يوجد موضوعيا بوصفه سيادة وقانونا إنما يوجد ذاتيا بوصفه معرفة ذاتية وإرادة. هكذا يحوز ڤوتان الجانبين كليهما، ويرمز رمحه، حيث تنقش كل عهوده، إلى سلطة القانون الذي يحفظها، والإرادة التي تقصدها. تشكل هذه الإرادة الفرد، وتميزه عن الطبيعة. ولما كان من المحال أن ينفصل كائن ما كان، ولا حتى إله، عن الطبيعة، فإن القانون والإرادة إنما يكونان خاضعين للتحول (لهذا كوت لوجي [ربة النار] رمح ڤوتان ماحية الأحرف المنقوشة عليها). تعرض شخصية ڤوتان قوة القانون والوجود الفردي؛ ينطوي كلاهما على تحد للنوع، وزهو، تليه عقوبة. لا يفهم ڤوتان ذلك في البداية. وبينما صارت الآلهة متجسدة في هيئة البشر، يحلمون مثلهم ويشقون، فإنهم بمرور الزمن يمتلئون حكمة، ويعتقون من ربقة الوجود.

يمثل أقزام نيبلهايم (Nibelheim) النوع الثالث من القوى: انحراف الذات الذي يتمخض عن السعي إلى قوة بغير ضابط. إن انفصال الروح عن الطبيعة يمكن أن يميز الآخرين، كحال ڤوتان، أو يستعبدهم مثل ألبريش. إن ألبريش عليه أن يتخلى عن الحب ومعه تصور الآخر بوصفه غاية في ذاته. لذا، فإن عالمه ينطوي على فقْدٍ في الحرية الداخلية، واستعباد ذاتي، هذا الاستعباد الذاتي هو حقيقة الإثم الموضوعية. تنعكس في شخصيات ألبريش وميمى القوى التي تجعلنا نحيد عن عالم الطبيعة سعيا وراء السلطة، ما يؤدي إلى الفساد الروحي – وهو ما صوره بريلود [استهلال] الفصل الأول من زيجفريد، والفصل الثاني من غسق الألهة.

تصرفنا الإرادة الفردية عن عالم الحاجات الطبيعية، عالم الأنواع، تضعنا في مسار التحقق الذاتي، بالضبط كما يبعد النظام السياسي

العالم عن خلوده اللازماني بأن يضعه ضمن سياق حركة التاريخ. إن ذلك الانفصال المزدوج هو ما تعرضه ذهب الراين، وهو موضوع أوبرا الخاتم الحقيقي. يعرف كل موسيقولوجي بريلود ذهب الراين باعتباره أطول معالجة على تآلف ثلاثي كبير وحيد، قبل أن يجرده فيليب جلاس (Philip Glass) من فحواه. إنه يستحضر عالمًا أزليًا يوجد بمنأى عن الزمان والتغير، عالم المادة الأولى للكون، التي لم تشكلها الإرادة بعد. إنه المعادل الموسيقي لـ«حالة الطبيعة»، التي لا تسبق التاريخ وإنما تقبع خلفه إذا جاز التعبير – ذاك الغور العميق لبراءة قد فقدت إلى الأبد، لأنها لم تمتلك حقا قط، مع ذلك تبقى متخيلة، ونحن نتوق إليها توْقًا لا نهائيًّا.

يحفل عالم ما وراء التاريخ ذاك بتيارات ودوامات يمكن أن تخترق قالب الثبات مُنْصبّة ذاتها بوصفها إرادة. إننا نسمع هذا يحدث في الحركة الكونترابنطية التي تسلكها آلات الكورنو تحت سطح تآلف مي بيمول الثلاثي الكبير الصلد، إذ تشغل كل واحدة منها حيّزًا بمجرد أن تبارحه أخرى. يعد ذلك كله ثابتًا بالنسبة إلى الأذن غير المتمرسة، ذلك أنه عبارة عن تآلف واحد لا يزال يتوسع على رقعة موسيقية، ثابتًا في وضعية الأصل (root). بيد أن تحريك الأصوات والتوزيع الموسيقي يضمنان أن توحدات النغم[1] في ذلك التآلف ليست توحدات بالفعل؛ بل إنها مواضع التقاء الحركات الموسيقية التي تبدو كما لو أنها تسارع بالابتعاد. تبدأ الموسيقى، تحت ذلك الهدوء السطحي، في التصارع والفرار. ينبض التآلف بالحياة من رحم توافقه الخاص، ضاغطًا على الصدع الهش بين نغمات مي بيمول، وسي بيمول، وصول، حتى يلفظ في النهاية رابعة في تآلف لا بيمول الكبير المنفرط، مجسّدًا ذاته بوصفه صوتًا.

(1) توحدات النغم (unisons) رنين آلتين أو صوتين أو أكثر بنغمة واحدة في الطبقة الصوتية نفسها، أو على بعد الأوكتاف. (المترجم)

لاحظ الاقتصاديون الكلاسيكيون مفارقة غريبة – أن الأشياء ذات القيمة الاستعمالية العالية كالهواء، والماء، والذرة، تنخفض قيمتها التبادلية أو تنعدم. ولا يرجع ذلك إلى وفرتها، أو سهولة الحصول عليها دومًا. بل على العكس من ذلك، فإن الأشياء ذات القيمة التبادلية المرتفعة، كالذهب والأحجار الكريمة تقل قيمتها الاستعمالية أو تنعدم. والمال هو المثال الأمثل على هذه المفارقة. إنه موضوع تتركز كل قيمته حول قوته التبادلية ولا يستعمل في غير ذلك على الإطلاق. وقد سعى ريكاردو وماركس إلى تفسير هذه المفارقة من خلال نظرية قيمة العمل؛ بيد أن التفسير الحقيقي منقطع الصلة بالعمل أو الندرة، بل إنه يتصل بالبنية الغريزية للرغبة. إذ إن رغبتنا ما تلبث أن تشبع من الأشياء التي تلبي حاجة طبيعية ومتكررة؛ ذلك أننا نشبع بعد قدر معين منها. هذه الأشياء لديها «منفعة حدية» تتناقص بسرعة، والماء والهواء أوضح نموذجين. أما بشأن المال، فإن سرعة زواله، وسعته على اتخاذ أية هيئة، كأن يشبع الآن رغبة، ثم غيرها، يعنيان أن منفعته الحدية بالكاد تصل إلى نهايتها مع ازدياده كمًا. ربما لهذا السبب يمارس المال أثره النفسي المهول، بوصفه الوسيلة لجميع الغايات، التي لا حد لها.

يعرض بريلود أوبرا ذهب الراين ثلاثة عناصر أولية: الماء، الذي يختلط من خلاله الهواء والضوء على سطح الذهب الثاوي في قاع نهر الراين، ما يخلق رؤية له مشوشة. يستمر البريلود حتى نقطة الإشباع، وما فوقها، إلى أن تكف عن الإفراط. إنه التعبير الموسيقي المحض عن تناقص المنفعة الحدية فيما يخص عناصر الطبيعة والاستعمال الطبيعي لها. يُشار في هذه الحلقة الموسيقية، إذن، إلى مباني مستويات المعنى الأربعة: خرافة الطبيعة، والإغواء الدرامي الذي يتمثل في التحرر منها، والانتقال السياسي من الاستعمال إلى المبادلة، وخروج الفرد من النوع سعيا لاكتشاف

الشخصية، والحرية، والسلطة. وفي الحركة الموسيقية المحضة القابعة في تآلف مي بيمول الثلاثي، نشعر بالفعل بأن هذه المستويات الأربعة ليست سوى مراحل مختلفة للسيرورة ذاتها. هذه السيرورة هي نحن.

تمثل سرقة الخيال اللامع الذي يلوح على سطح المياه [الذهب]، على الصعيد السياسي، حالة الاستيلاء الأصلي الذي صارت بمقتضاه الطبيعة ملكية وسلطة. وتمثل صياغة الخاتم التالية تحول القيمة الاستعمالية إلى تبادلية (أو بتعبير حداثي، تحول القيمة إلى ثمن). ذلك هو طريق ألبريش إلى السلطة. بيد أننا نكتشف أن الاستيلاء الأصلي يتخذ صورا أخرى. ذلك أن فوتان مستول أيضًا، لكن استيلائه ذاك متخف بعمق إلى درجة أننا لا نكتشفه إلا تدريجيا في مسار أحداث الدراما، بما لا يخلو من قدر من الإعجاب بذلك الإله الذي كان بوسعه تمثل إرادته بعمق شديد في صميم الأشياء. ليس الخاتم مالًا، إنما كل ما يعنيه لنا هذا. إنه تكثف السلطة الناتج عندما يكرّس عملنا من أجل التبادل والمراكمة. فالحاجة الآن قد صارت قابلة للتحويل، ومتقلبة، ومحتدمة. هكذا، فإن المال رمز يشير إلى نزوع البشر إلى قبول شيء بدلًا من شيء آخر، ومقايضة شيء بغيره، ووضع الأشياء في فئة بدائلها. إن ذلك النزوع هو الإغواء الأول، الخطيئة الأصلية. تترجم هذه الخطيئة إلى عالم البشر في صورة نكران الحب. ذلك لأن موضوع الحب هو الفرد في فرديته، النفس المتجسدة التي لا بديل عنها بما هي مرغوبة ومتعلق بها لذاتها. لهذا كان أولئك الذين يختارون طريق المكانة الاجتماعية –طريق المبادلة والمراكمة– لا بد أن ينبذون الحب في قرارة نفوسهم، مثلما فعل ألبريش[2].

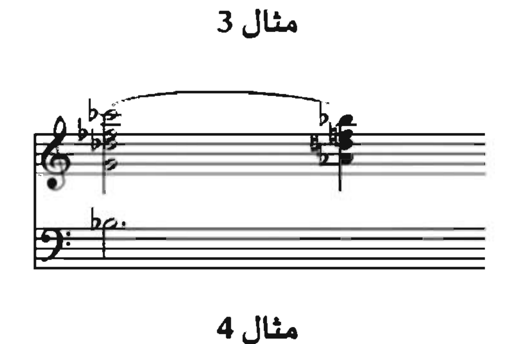
(2) لقراءة المزيد حول هذا الموضوع انظر:
Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, tr. T. Bottomore, D. Frisby and K. Maengelberg, London 1978, pp. 376-7, and Roger Scruton, *Sexual Desire*, London 1986, pp. 156-60.

مثال 1

مثال 2

We - he, Ach, We - he!

مثال 3



مثال 4

تبزغ هذه الفكرة منذ مستهل الدراما. يحضر ذهب الراين إلى ذهن ألبريش في اللحظة ذاتها عندما تخفق محاولته في الحصول على الحب. فيظهر الذهب بوصفه بديلًا عنه، يمكن الاستيلاء عليه فقط إذا ما نبذ

الحب. غير أن الذهب، إلى أن يستولى عليه، ليس إلا أحد ملامح النظام الطبيعي غير الفاسد – إنه الضوء اللامع في العالم القديم، الذي لن يخطر ببال أحد من المتجولين فيه الاستيلاء عليه أو حيازته أبدًا؛ إنهم يحرسونه فقط كما تحرس الطبيعة مواردها، ببراءة غير مكترثة بتدابير العقل. تتجلى البراءة الأصلية المرتبطة بالذهب في اللحن الذي يقدمه، تآلف صول الكبير المفرط تحت وتريات متذبذبة. (ستعاود هذه الوتريات المتذبذبة الظهور بوصفها صوت الطبيعة الهامس في أذن زيجفريد) يعرض (المثال 1) لحنا شفافا، متلألئا، لكنه خاويا – ابتسامة مرتسمة على وجه الطبيعة. تليه تحية حوريات الراين (المثال 2) التي تعبر عن فرحة بدون غواية، سرور لا تخالطه رغبة في التملك أو المبادلة.

وكلما تكشّفت أوبرا الخاتم، فإن ذلك الموتيف ذا التآلفين هو الذي يكابد أعظم التحولات؛ فيسمَّم تدريجيًّا بالطمع، والضغينة، والغضب، والأسى، ثم يمتزج في النهاية بموتيفين آخرين: صرخة البلية لألبريش[3] (المثال 3)، وموتيف اللعنة، لتكوين المثال 4 (إن اللعنة متضمنة في التآلف الأول – انظر أدناه). إن التحول الموسيقي الدقيق هنا، من قفلة تامة (V-I cadence)[4] إلى نقلة بلا مفتاح، من تآلف تريستان إلى تآلف الدرجة الخامسة بسابعته، ينقل الفارق الشعوري الشاسع بين حالة الابتهاج بالذهب، والرغبة المفعمة بالحقد في إعادة تملكه بعد عدة سرقات. برغم ذلك، تقول الموسيقى إن الشيء إياه هو الموضوع الثابت لهذه الرغبات المتقلبة[5]. والمثال 4 هو الرمز، أو بالأحرى السنن الموسيقية لما وصلنا إليه منذ

(3) أي صرخة ألبريش عندما انتزع منه فوتان الخاتم. فأطلق ألبريش لعنته لتصاحب هذا الخاتم ومن يحمله. (المترجم)

(4) القفلة التامة هي توالي تألفين أو أكثر. تعطي إحساسًا تامًّا بالانتهاء. وتستعمل في نهاية الجمل والحركات الموسيقية. (المترجم)

(5) وقد علق ڤاجنر بنفسه على هذا التحول في: =

معصية ألبريش الأصلية – تلك المعصية التي نستند إليها جميعًا، بالضبط كما تستند الآلهة إلى سرقة ألبريش للذهب لكيما تدفع ثمن استيلائها على الطبيعة. ويوحي المثال 4 بذلك المعنى بالنظر إلى تاريخه الموسيقي. يكتنف هذه القفلة إنماء سيمفوني مستمر، نازعًا عنها كل ما تتسم به من براءة، ويحقنها سمومًا.

يصبح الخاتم رمزًا، لا للمال والمراكمة فحسب، وإنما لنظرة إلى العالم تغفل شخصية الناس، وتنظر إليهم كما ننظر إلى الأشياء. يطلعنا ڤاجنر على أن هذه النظرة إنما توجد على كِلا الصعيدين الشخصي والسياسي، ويصور في مملكة نيبلهايم عالما يخلو من الحب، والشخصية، بمعنيهما الداخلي والخارجي. يحبذ المعلقين المتأثرين بشو أن يروا في هذا الجانب السياسي نذيرًا بالنقد الماركسي للمجتمع الرأسمالي – ويبدو ذلك التأويل متلائما إذا ما وضعناه في سياق مشاركة ڤاجنر في ثورات 1848. أما وجهة نظري، بالرغم من ذلك، هي أن ڤاجنر كان فنّانًا عظيمًا للغاية، ومفكرًا جادا أكثر من أن ينجرف وراء اشتراكية شباب الهيجليين، وأنه كان، كحال شوبنهاور، متشائما بالفطرة، سواء في حياته الشخصية أو السياسية. إن رؤية الخاتم السياسية قد شذبها بالكامل التصور القائل بالتماهي فيما بين السياسي والروحي. إنها تتألّف من لمحات عن الطبيعة الفينومينولوجية الباطنة للسلطة. من هنا كانت الحاجة إلى الأسطورة، التي تبيّن أن القرارات والأهواء أعظم من خطط الإنسان الاقتصادي العقلاني، وأقلّ وضوحًا منها، وأسبابها أبعد غورًا.

= 'Uber der Anwendung der Musik auf der Drama' (1879), in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, ed. Wolfgang Golther, Berlin 1913, vol. X, pp. 189–90. The passage is summarized in Ernest Newman, *Wagner as Man and Artist*, London 1925, pp. 238–9.

بالنسبة لنا، النظارة المتأخرون للنكبة التي ينبئ بها الخاتم، فإن مملكة نيبلهايم لهي نبذة لعالم الحكومة الشمولية، حيث لا يعامل البشر كذوات وإنما كموضوعات يكون همهم الرئيس البقاء على قيد الحياة، وبالتالي، تخسف الحياة الأخلاقية بواسطة الحسابات. تحترم الحكومة الشخصية، على العكس من ذلك، حرية رعاياها، وتبرر ما تفعل، بتوسط من القانون، الذي يقيّد الحاكم كما المحكوم. وحيث يمكن أن تمثل جميع الأفعال سواء كانت أفعالا فردية أو جمعية أمام القضاء، وتتخذ الدولة ذاتها مَظهرًا شخصيا – ليس بالمعنى القانوني فحسب، الذي بمقتضاه تكون مسؤولة عن أفعالها، وإنما بالمعنى الأخلاقي أيضًا، أن تكون موضوعًا للولاء، والمدح والذم. تحترم الحكومة الشخصية التمييز بين العام والخاص، ولا تتدخّل في حقوق سيادة رعاياها.

إن أقرب تمثيل للحكومة الشخصية في الخاتم يكمن في سلطة ڤوتان: الرمح الذي يمنح السيادة ويجيزها، بواسطة إخضاعها إلى سلطة القانون. ذلك القانون هو القانون الطبيعي، الذي يصونه المبدأ القائل إن العقد شريعة المتعاقدين (*pacta sunt servanda*). ينبغي ألا تأخذنا الدهشة من أن مثل هذه التصورات الفقهية مطروحة في أوبرا الخاتم. تظهر أوبرات ڤاجنر، بدءا من تانهويزر (*Tannhäuser*) فصاعدًا اهتمامًا متزايدًا بالقانون، بوصفه قوة اجتماعية، تشكل كذلك الحياة الداخلية لمن يحتكمون إليه. إننا نشهد في عالم نيبلهايم سلطة بلا قانون. هنا في هذا العالم السفلي، تجرّد الشخصية من قناعها الذي يتوسط بين الناس وبعضهم، ويطبع تعاملاتهم بطابع أخلاقي، كاشفًا عن منطق القوة، والخداع، والمداهنة. رأى ڤاجنر ما يعنيه هذا بوضوح على المستويين السياسي والشخصي. إن جميع الناس في هذا العالم السفلي أشياء، حتى إن ضحايا ألبريش يفقدون القدرة على التواصل مع بعضهم البعض بوصفهم أشخاصا (يروي ميمى لڤوتان

كيف عاش أقزام النيبلونج قبل استيلاء ألبريش على الحكم، ويرسم صورة مؤثرة لأناس تربطهم أصرة قانون طبيعي. منذ ذلك الحين، كما يشير، انقطعت كل الأواصر، وظهر الدهاء، والمكر، واندلعت حرب الجميع ضد الجميع). ولا تصدر السلطة في نيبلهايم من رحم القانون، بل من تعاويذ السحر – وسائط خفية مجهولة المصدر تمنح الغطاء والحصانة لمن يتقنها. وخوذة تارنهيلم (*Tarnhelm*) مثال على ذلك، وتذكرنا ببانوبتيكون الدولة البوليسية؛ فأينما كنت، وأيا كان ما تفعل في هذا العالم اللاشخصي «فإنهم» يراقبونك في خفاء، وبإمكانهم مهاجمتك في أي وقت، إذ إنك مجرد من الدفاعات، والحقوق، والحريات، فيما خلا الحواجز التي تستطيع بناءها بواسطة الحيطة والتدبر.

علاوة على ذلك، يمكن أن تصيبك السلطة بألف شكل، «إنهم» في كل مكان، ومتلونين، يغيرون أشكالهم مع كل محاولة لمواجهتهم أو تجنبهم. إن المؤسسات كلها في الدولة الشمولية أشكال يتخذها الحزب الحاكم من أجل بلوغ غاياته العنيدة والمبهمة. إن تلك الشخصيات الاعتبارية -كالمدارس، والكنائس، والجامعات، والأندية، والفرق الرياضية- التي تشكل مادة الحياة الاجتماعية في ظل حكومة شخصية، ليست شخوصًا على الإطلاق. إنها غير مسؤولة عن أفعالها، بل إنها لا تتخذ قرارًا من تلقائها. في ظل حكومة لاشخصية هنالك مؤسسة واحدة - السلطة بذاتها، التي تتخلل جميع العلاقات، والآمال والمخاوف كلها، وتذكر كل امرئ بأنه عديم الأهمية تمامًا، ويمكن أن «يتبخّر» في أي وقت.

ربما كانت مملكة نيبلهايم الإرهاص الأول في الفن الغربي لرواية جورج أورويل 1984. ويا له من حدس تنبؤي إذ تصور الشر بوصفه شرًا سياسيًا وشخصيًا في آن. ولم تزل نيبلهايم في روح الهاربين منها، من حيث إنها



مثال 5

الشكل الموضوعي لحرمانية داخلية – حرمانية الحب التي تأبى أن تعترف بشخصية الآخر، أو مواجهته مواجهة الند للند. ينقل البريلود للفصل الأول من زيجفريد كل ذلك بطريقة لا مثيل لها، حيث التعبير الموسيقي عن عقل ميمى المتسلط. وتقنعنا موسيقى ألبريش، وميمى، وهاجن، بأن عالم السلطة المحضة ذاك هو أيضًا عالم من الشقاء الداخلي والتبدد الأخلاقي. ربما ليس ثمة عمل فني يضاهي الخاتم من جهة تصويره العميق للقوى النفسية التي أوجدت العالم الحديث – التي دعاها نيتشه بقوى الضغينة (ressentiment) التي تحكم، في رأيي، عندما تغيب الأديان.

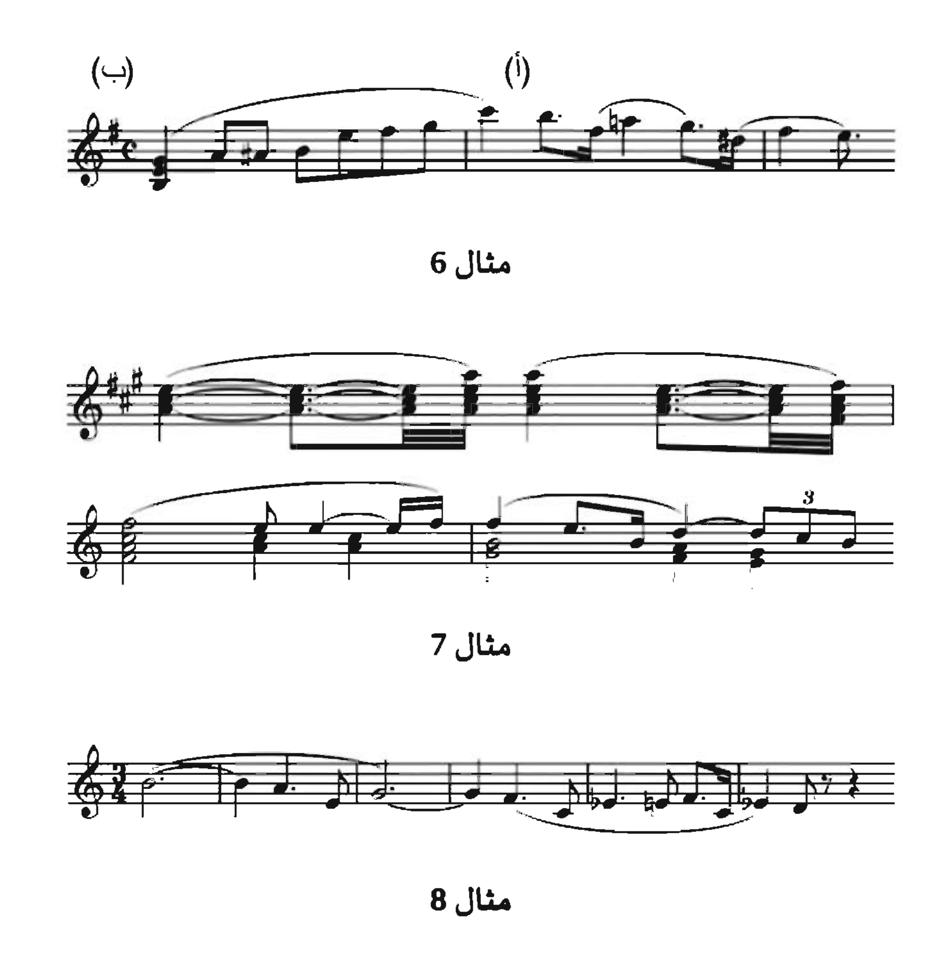
وهنا يجدر بنا الوقوف عند مسألتين كانا قد أثارتا حيرة دارسي اللايتموتيف؛ يتعلق أولهما بالمثال 5. وهو ما دعاه ڤاجنريو القرن التاسع عشر بموتيف النكران (*Entsagungsmotif*) ذلك أنه ظهر أولا عندما غنت إحدى حوريات الراين الكلمات: 'Nur wer der Minne Macht entsagt' –«وحده من ينكر الحب إلى الأبد بوسعه أن يصوغ الخاتم»– ومن ثم، شرع ألبريش في محاولته السيطرة على العالم. بيد أن ظهوراته اللاحقة تبيّن خطأ ذلك الوصف؛ فهو يظهر في مقام دو الصغير الأساسي، مع الكلمات: 'Heiligster Minne hochste Noth' –الحاجة الأمس إلى الحب الأقدس– بينما يستل زيجموند سيف النوتونج من جذع شجرة المران. الأمر كما لو أن ڤوتان يواسي روح برونهيلده الإلهي، ويستودعها على الصخرة، دون أدنى تبصر من ناحيته بأن للحب شأنًا فيما يجري. (مع أن «إفناء» برونهيلده يعزى في أعماقه إلى الحب).

لا يدل ذلك على عدم اتساق موسيقى ڤاجنر، وإنما تهافت العادة الجارية بأن نعزو للألحان الدالة معنى من خلال سياق ورودها الأول. ذلك أن الألحان الدالة لا تحوز المعاني كالكلمات – بحكم المواضعة [أو الاصطلاح]، وإلا كانت شكوى ديبوسي الساخرة من «بطاقات التعريف[6]» سديدة. تكتسب الألحان الدالة معناها في خضم الدراما. إنها تكتسب تلك المعاني ليس من خلال ما يحدث على خشبة المسرح وحسب، وإنما أيضًا –وبصورة حاسمة– مما يحدث في حفرة الأوركسترا. في دراسة قيّمة[7] يسرد ويليام مان (William Mann) مواضع ورود المثال 5 كلها ويقول:

> «يتعلق [المثال 5] بالانجذاب الجنسي الغيري (heterosexual)، والعلاقة بين الحب والسلطة المادية، والخاتم المصوغ نتاج لعنة، والحلول المطروحة للأزمة، الصادق منها والزائف؛ إذا كان بمقدورك أن تجد مسمى واحدًا يلخص كل هذه المعاني ويناسبها، فإنك بالتأكيد أنبغ مني. إنني أعلم معناها –كذلك تعرفه أنت، إذا تتبعت الخيط الهادي الذي يصل كل هذه الإشارات– بيد أن تسمية ذلك الخيط هو ما لم يقصده ڤاجنر قط، لهذا وضع الخاتم كدراما موسيقية».

(6) يشير الكاتب في هذا الموضع إلى ما قاله ديبوسي عن أوبرا الخاتم واستعمال ڤاجنر الألحان الدالة من إنه أشبه بتقديم بطاقات الهوية أو التعريف، ذلك لأن كل شخصية من شخصيات العمل تظهر بصحبة لحنها [ثيمتها] أو الموتيف الخاص بها، كأنها تقدم بطاقة تعريفها إلى المستمع، وتغنيها، على حد تعبير ديبوسي. لهذا يمكن القول إن ديبوسي لم ير في اللايتموتيف سوى مجرد «بطاقة تعريف موسيقية»، رغم استعماله هذا الأسلوب في أوبرا بيلياس وميليساندي. ومن ثم فإنه يشير إلى مسألة تعين الدلالة الموسيقية، إذ ينطوي تشبيه اللايتموتيف ببطاقة التعريف على القول إن ثمة نوعًا من الإشارية (Indexicality) في الموسيقى. في نظرية العلامة، تعتبر بطاقة التعريف من صنف العلامة الإشارية (indexical sign) (بحسب تشارلز ساندرس بيرس) فكيف يمكن أن تكون الجمل الموسيقية، الموتيفات ونحوها، من فئة العلامات الإشارية؟ (المترجم)

(7) William Mann, 'Down with visiting cards', in John DiGaetani, ed., *Penetrating Wagner's Ring*, London 1978, pp. 303–6.



مثال 6

مثال 7

مثال 8

بتعبير آخر، إن اللايتموتيف لا يصف الأشياء بل يخضعها إلى سيرورة إنماء موسيقي. فيا حبّذا لو استطعنا أن نلخص تلك السيرورة، بصورة بعدية، في كلمة أو عبارة لغوية؛ إلا أن المعرفة التي ترد في الموتيفة ليست «معرفة بالوصف» وإنما «معرفة بالعيان». يقارن ڤاجنر صراحة الأوركسترا بجوقة [كورس] التراجيديا اليونانية: إنها لا تصاحب الحدث الدرامي وحسب، وإنما تستجيب إليه[8] بالتالي، تقيم علاقة بين حلقات الدراما، بالاستجابة إليها بطريقة مماثلة. ونحن أيضًا نشاطر الأوركسترا تعاطفه

(8) *Opera and Drama*, in *Richard Wagner's Prose Works*, ed. William Ashton Ellis, St. Clare Shores, Mich. 1972, vol. 2.

الذي يملأ المكان، ونشعر في أنفسنا بالعلاقة الوثيقة بين الأشياء التي تربطها الموسيقى ببعضها. في كل ظهورات المثال 5 ثمة جوهر شعوري مشترك، تلك مواضع التقاء العالم مع الروح داخل الدراما، إذ يتغير العالم عبر الحدث، الذي يكون اختيارًا ومصيرًا في الآن نفسه. تستعيد الموسيقى لحظاتها التي تستبق الحاضر، وتدمجهما معا في استجابة المتلقي. هكذا يجدر بنا فهم الموتيف الثاني الإشكالي: المثال 6ب؛ وهو الذي وصفه ڤاجنريو القرن التاسع عشر بموتيف «الهروب»، نظرًا لأنه يظهر أولا بوصفه ملحقًا بثيمة فرايا (المثال 6أ) لما كان يصاحب هروبها من العمالقة. وقدفكك ديريك كوك (Deryck Cooke)، كما هو معروف، هذه القطعة الصغيرة[9]. إن هذه الثيمة، المشتقة من وحدة بنائية تتألّف من أربع نغمات تتكرر كثيرًا في موسيقى ڤاجنر (على سبيل المثال، في ثيمة الكأس من أوبرا لوهنجرين، المثال 7)، وهي الثيمة التي وصفها إرنست نيومان (Ernest Newman) باعتبارها «رجفة ڤاجنرية[10]»، وهي ترتبط في كل المواضع الأخرى من رباعية الخاتم تقريبًا بالحب وشقائه؛ إنها الأداة الموسيقية الرئيسة في الفصل الأول من أوبرا الفالكيري (*Die Walküre*)، حيث تبدي تعاطفها بصورة مقنعة مع ما يعد أبشع الفظاعات بين العلاقات الجنسية كافة[11] من منظور الأخلاق التقليدية (انظر المثال 8). إن هذه الثيمة جديرة بالذكر لا بسبب جمالها اللافت للنظر وحسب، وإنما لرشاقتها الهارمونية أيضًا؛ ذلك أنها تتبدل بسهولة من دو دييز الصغير إلى دو الصغير في حدود مازورة واحدة (المثال 9).

(9) Deryck Cooke, *I Saw the World End: A Study of Wagner's Ring*, Oxford 1979, Chapter 3.

(10) Ernest Newman, *Wagner Nights*, London 1949, reissued as *The Wagner Operas*, London 1961.

(11) يشير الكاتب إلى ظهور موتيف الحب في الفصل الأول من أوبرا الفالكيري عندما التقى زيجموند بزيجلنده (أخته من اجتماع ڤوتان وامرأة بشرية) وهي المتزوجة بشخص غريب رغما عن إرادتها، ويلعب الأوركسترا هذه الثيمة لتصوير الحب النامي بينهما. (المترجم)

وفي وسعها المتابعة، والوقوع في مازورة إثر أخرى، أو حتى أن تجد ما يكملها، وهي بالكاد تفعل، في قنطرة صاعدة كبيرة كما في المثال 10. وهي تنطوي، في كل ذلك، على شيء من هجران الحب الإيروسي، وقبول بالشقاء الذي يستجلبه الحب.



مثال 9



مثال 10



مثال 11



مثال 12

ولكن ثمة موضعًا وحيدًا حيث بدا ظهور هذه الثيمة ملغزا: في مشهد النزول إلى نيبلهايم، حيث يستحضر ڤاجنر حالة العبودية التي دخلت إلى العالم بعد صوغ الخاتم. لا تظهر هنا الثيمة وحسب، بل إنها تربط كل شيء، أولا في صورة نغمات مهتاجة ناقصة (المثال 11) تنبئ بمطارق المصنع الهاوية، ثم يستهلها موتيف ذهب الراين (المثال 1) في صورة نغمات زائدة (المثال 12) تأخذنا بحالة من الخوف إلى عالم نيبلهايم. يحدث كل ذلك قبل أن تكتسب الثيمة هويتها اللاحقة، بوصفها ثيمة الحب، وشقائه، فحتى الآن لم نسمعها إلا مرتبطة بفرايا، التي لا تمثل الحب فحسب، وإنما المادة اللينة، إذا جاز التعبير، التي منها يتقوم الحب. لا شيء أكثر روعة أو ملاءمة درامية من ذلك النزول إلى نيبلهايم، وحينما تكررت العبارة الموسيقية في سياق مغاير، في أوبرا الفالكيري، فإنها تبدو ملائمة أيضًا، فلم ذلك؟

يكمن الجواب في قلب الدراما. إن الحب في أوبرا الخاتم يحمل معنيين: إنه الحاجة التي يغرسها النوع –تلك القوة الطبيعية، التي تنثر اهتماماتها المزاجية هنا وهناك– والشوق الذي بدوره اختيار وجودي، ملاقاة الأنا بالآخر، وتولي زمام مسؤولية حياة أخرى[12] ينمو الحب الشخصي، الذي هو أكثر مساعينا حرية وتفرّدًا، من الحاجة الجنسية المتخفية جذورها، والنداء قبل الشخصي الطبيعي الذي تنطوي عليه هذه الحاجة. لقد خاض ألبريش غمار النوع الأول من الحب – الحاجة التي تنتقل من موضوع إلى آخر، مثلما ينتقل ألبريش من التغزل بإحدى حوريات الراين إلى الأخرى،

(12) وڤاجنر لديه ما يقوله بشأن نوعي الحب في (الأوبرا والدراما، §352). فهو يقول: «إن طبيعة المرأة هي الحب: لكن هذا الحب يأتي في صورة حب الحمل، والتكريس الشديد في هذا الحمل. في هذه اللحظة من التكريس تتحقق فردية المرأة تمامًا... إن نظرة البراءة في أعين المرأة هي المرآة الأوضح بإطلاق، حيث لا يكون بوسع الرجل أن يدرك بواسطتها إلا سعة عامة على الحب فحسب، إلى أن يتمكّن من تمييز صورته بها». والفقرة التالية (حتى §362) تساعدنا على استيضاح ما تحاول أوبرات ڤاجنر التالية تجسيده دراميا،: الحاجة إلى الحب الفردي في الشعور الجنمي، وفعل من التملك ينطوي على إعلاء ذاتي، إعلاء من النوع الذي لا يتوفر سوى للأفراد الحرة المسؤولة أن تقوم به.

ويحاول أن يغويهن عبثا. لكنه يخفق في الوصول إلى حب النوع الثاني، الحب الذي يظفر بقلب محبوب، متجاوزًا دناءة الرغبة. لذا ينكره، ومعه كل أمل في الامتلاء الذاتي؛ لم يعد الآن ثمة ما ينازع من أجله، عدا السلطة. لهذا، حتى إن النوع الأول من الحب، بالنسبة إلى ألبريش، مصدر للشقاء، ويضعه على الطريق الخالي من الحب، الذي يتبعه بعد ذلك.

إن سحر فرايا وشبابها ينتميان إلى النوع الأول من الحب؛ ومن ثم، فإن المثال 6أ هو لحن من ألحان «الطبيعة» في أوبرا الخاتم، يظهر دومًا في معية نداء الطبيعة. إنه لحن أثيري، لا شخصي، ينقل مسرات الحب الحسية البدائية. لكن فرايا عندما تظهر أولًا فإنها تظهر واقعة في حب آخر أشد لوعة – حب فاسولت (Fasolt)، الذي ترتعد أمامه خوفًا. ذلك لأن قوة أعظم من ألوهية فرايا تهدد بإغراقها، ويتحرك موتيف فرايا مذعورا أمام تلك القوة. بتعبير آخر، إن جزئي لحن فرايا الأصلي يشيران إلى طريقين مختلفين جدًا. الأول أبدي، ثابت، المبدأ الأساسي للحب الجسدي. والثاني مضطرب، متغير، يبتغي حسب الظروف ويتحقق بواسطتها؛ بتعبير آخر، له تاريخ. إذن يكتسب ذلك الموتيف الثاني طابعه تاريخيًّا، بحيث إنه، في نهاية الرباعية، يكون مُحمَّلًا بتراكم هائل من المعنى. وإلى ذلك الحين، فإنما تغلب عليه المأساة الشخصية، وكارثة الحب الإيروسي – كارثة لا محيص عنها بما أن محاولة تجنبها، كما بين لنا ألبريش، لهي ببساطة كارثة من نوع آخر.

يبلغ لحن فرايا المزدوج حقيقة ميتافيزيقية تخص الإيروسية: إنها تأليف غامض بين قوة أولية لاشخصية، وأكثر الأشياء شخصية، وعرضة للتفسخ الشديد من قبل الزمان والتاريخ والظروف. وبينما تكون الأولى لذة خالصة دائمًا، إلا أن الأخيرة، المنبعثة منها، يكتنفها الخجل، والخوف، والمأساة؛ ولهذا فإن الجزء الأول من لحن فرايا يحلق ببراءة، بينما يتهاوى

جزؤه الثاني باستمرار، وتتقوى عزيمته من حين إلى آخر بأمل متجدد كان مهجورًا، لكنه يسقط برغم ذلك تحت وطأة رسالته المأساوية. عندما يعاود المثال 6ب الظهور في مشهد النزول إلى نيبلهايم، يكون في سياق الشقاء مرة أخرى، الشقاء النابع أساسًا من النوع الأول من الحب - أعني رغبة ألبريش في حوريات الراين. ولئن كان ألبريش فاقدا القدرة على مجاوزة النوع الأول من الحب، وقد أنكر هذه المحاولة، فإن شقاءه يشتد به. ثم تلعن الموسيقى بعد ذلك الحب وشقاءه، بأن تضع موتيفة الحب بين السندان والمطرقة بغية أن تسحق قوته. يبدو المثال 11 كما لو أن إيقاع 8/9 الهادر قد سوّى به أرضًا، فاقدًا ما كان له من عاطفة حية، ومحولا نفسه في النهاية إلى لحن نيبلهايم الحديدي الآلي (المثال 13). حينئذ فقط، يلعب الأوركسترا الصورة الزائدة (augmented) منه (المثال 12) بنغمات رثاء غير مجد لعالم تجرد من الحب وصورته الشخصية.



مثال 13

نعود الآن إلى الموتيف كما ظهر في أوبرا الفالكيري؛ إذ إنه هنا لا يتضمن الرثاء، بل نوعًا من الأسى النبيل. لقد انتقل الحب من العام إلى الخاص. فردان قد استبد بهما ذلك الهم الشقي الذي لا يعترف بالبدائل، حيث تأخذ لغة الحب -كالنظرة، واللمسة، والقبلة، والصمت- معنى آخر أسمى: يتقابل زيجموند وزيجلنده وجها لوجه، وترسمهما الموسيقى برقة إيروسية لا مثيل لها. في ذلك المستوى الجديد والشخصي يمثل شقاء الحب في هاجس

الشعور بالفقد، وفيه اعتراف بعدم إمكانية استبدال الآخر، إذ صار الأنا ونظرته مركز الشعور بالالتزام. في ذلك المستوى الأرفع من الحب، ينطوي شقاء الحب كذلك على التبرير (vindication)؛ علامة على أن العاشقين قد تجاوزا النظام الطبيعي للأشياء، وقد ملكا ذاتهما الفردية والحرية ما يسوّغ الشعور بثقل الوجود، وجزائه الشعور بالفقد.

ثمة ما يومئ إلى ذلك المستوى الأسمى من الحب في ذهب الراين. فعلى الرغم من أن العملاقين كانا ينجذبان في البداية إلى فرايا بصفتها تشخيصًا للحب في صورته الطبيعية، إلا أن أحدهما، وهو فاسولت، قد استحوذ عليه جمالها. ولم يتمكّن في النهاية من إطلاق سراحها إلا بعد أن توارت عن الأعين. يمثل شعرها المتلالئ فوق الكنز المتراكم موضوع الحب المتجسد – الذي لن يطوله غير عاشق قد ارتفع بشهوته الطبيعية إلى منزلة الحب الشخصي. إن شعر فرايا لا يمكن إخفاؤه إلا بخوذة تارنهيلم، ذلك الشيء الذي يخفي الفرد وراء أقنعة لا نهائية[13] لكن نظرة (Blick) فرايا باقية، إنها التعبير المباشر عن تلك الذات الفردية التي لا بديل عنها ولا أقنعة لها، وموضوع رغبة فاسولت، يلعب الأوركسترا عند هذه اللحظة المثال 6أ ويكمله المثال 6ب بأقصر عبارة موسيقية ممكنة. ثمة شيء وحيد يقدر على سلب نظرة فرايا، أعني ذلك المصوغ بواسطة نكران الحب [الخاتم]. ينتزع فاسولت الخاتم من فافنر صائحا: «ارجعه، أيها اللص! فالخاتم لي–احتفظ به في مقابل نظرة فرايا» (*Mir blieb er für Freias Blick*). يظهر هذا الحدث مغزى الخاتم: إنه تعويذة لإبطال الحب، بواسطة تبدد كل ما هو مرغوب –حتى موضوع الحب– في تيار البدائل.

(13) يشير الكاتب إلى القدرة السحرية العجيبة لخوذة تارنهيلم، التي تسمح لصاحبها بتغيير هيئته بالكامل. (المترجم)

وما لبث أن تحقق هاجس فاسولت بالشقاء؛ وتسفك دماؤه من أجل ذلك الشيء بدون أن يستعمله. لا لمجرد أن فافنر قد أراد الخاتم، بل لأن الخاتم كان قد استوطن روح فافنر، ووسوس له بإمكان إبدال الحب الوحيد الذي يعرفه -الحب الأخوي- بشيء أفضل. إننا نلمح في مصير العملاقين الطريقة الماكرة التي يمتزج بها السياسي والروحي. فمن بين جميع العهود والمواثيق في ذهب الراين وحده الاتفاق بين ڤوتان والعملاقين ذو أساس أخلاقي. قدّمت فرايا كمكافأة على عمل خلّاق، أُحضر بمقتضاه شيء ذو قيمة إلى العالم. وفرايا ثمن هذا العمل. إن وصف فاسولت المؤثر لحاجتنا «نحن الفقراء» إلى جمال المرأة وسحرها، الذي يتنعم به الآلهة بكثرة يُبيّن أن العملاقين قد عملا بجد بالضبط لأن أجرهما كان الحب. فلا تقدم فرايا في مقابل موضوع، وإنما مقابل العمل، ويجسد هذا العمل روح العملاق، أي كل ما هو من «حقه». لم يعد الخاتم، إذن، مجرد حلية وإنما أداة تحول غاية العمل من الاستعمال إلى التبادل – من القيمة الجوهرية للحب، إلى القيمة الأداتية للسلطة. إن مخلوقًا ماهيته العمل بوسعه قبول مثل ذلك التحول فقط إذا فقد روحه؛ إنه قد أهدر نفسه من أجل شيء بلا نفع.

إنني أستعمل لغة ڤاجنر ومعاصريه في الإشارة إلى الحب والسلطة، لكن يمكن وضع المسألة في لغة أكثر حداثة: خرج الخاتم إلى الوجود بسبب هجران الطبيعة، إنه علامة على حالة الاغتراب الأصلي ونتاجه، فقدان حالة الطمأنينة البريئة، حيث كانت الحياة غاية في ذاتها. إنه يلقي بسحره على جميع الرغبات والتطلعات، بحيث تنحط جميع الأشياء -بما فيها الخاتم- من كونها غاية إلى وسيلة. ذلك هو مبلغ السلطة: حركة دائبة (*perpetuum mobile*) تتغذى على نفسها ولا تعرف التوقف؛ إن صوغ الخاتم، إذن، ينطوي على سأم كوني، لا يمكن مجاوزته إلا في داخل الروح المفرد، بواسطة استعادة الإحساس بالواحدية (one-ness) المفقودة

بهجران النظام الطبيعي[14] – لكن على مستوى أرفع وأكثر وعيًا بالذات. تحدث هذه الوحدة الأرفع من خلال الحب، الذي يرمز، في موسيقى ڤاجنر، إلى كل شرط يمكن فهمه وتقديره كغاية في ذاته. إن الطريق المفضي من الطبيعة إلى الحب بتوسط السلطة، إذن، له بنية الجدل الهيجلي [الديالكتيك]. ذلك أنه طريق يسلك من حالة الواحدية والطمأنينة البريئة، عبر حالتي الاغتراب والانفصال، إلى وحدة أعلى تكون مختارة بحرية، حيث تستعاد الخبرة بالقيمة. أما عن العنصر اللاهيجلي عند ڤاجنر فهو على وجه الدقة ما يميزه عن جميع شباب الهيجليين: أعني تشاؤمه الأصيل –أو بالأحرى واقعيته المفرطة– ما يقوده إلى فهم الغاية النهائية بوصفها حرية وعدمًا في آن واحد؛ إن مآل الحب وتمامه يكمنان في قبول الموت بوعي.

إذا كان الخاتم سلطة متبلورة، فلم لا ينفع صاحبه؟ لم يستطع أحد ممن ملكوا الخاتم الاحتفاظ به، أو استعماله لإبعاد الخطر. لقد أخذه ڤوتان من ألبريش، وفافنر من فاسولت، وزيجفريد من فافنر، وزيجفريد من برونهلده. كما أنه كان السبب في هلاك زيجفريد، ولم يقدم له حينئذ يد عون. فيم تكمن إذن سلطته – تلك السلطة التي يفترض أن تجعل صاحبه يحكم العالم؟ وحده ألبريش من استعمل الخاتم لإخضاع الآخرين. وكان قد مهد الطريق لهذه السلطة بالفعل عبر إنكاره الحب. إن الآخرين، في نظره، أدوات – وسائل لغاياته. من ثم، كان بوسعه الانتفاع من الكنز– ليس لكي يصوغ منه الخاتم وحسب، وإنما لاستعباد أقرانه كذلك. إن ما يمنح السلطة لألبريش ليس الخاتم بقدر ما هي سيرورته الروحية –الاغتراب الذاتي– التي

(14) لهذا فإن الخاتم رمز قوي على حكم الاستهلاك الجماهيري، الذي سرعان ما يدمر العالم الطبيعي. ومن غرائب التخريجات الماركسية النموذجية لدراما ڤاجنر هو أنها تقصي الطبيعة من المسرح. إن ذلك التحييد لما هو طبيعي ينطوي على إحدى الرسائل السياسية الهامة التي ينقلها العمل: أعني، أن السلطة بمعزل عن الحب هي كارثة بينية.

تمكّنه من صوغ الخاتم. وحده من يمر بتلك السيرورة بوسعه استعمال الخاتم كما فعل ألبريش –مثل ميمى، على سبيل المثال، أو هاجن– ذلك أن الخاتم بالنسبة إلى الروح الحر لا عمل له، مجرد حلية.

إلا أن امتلاك الخاتم لا يحمي ألبريش من أولئك الساكنين في عالم الحرية والشخصية مثل ڤوتان؛ ذلك أن أولئك الأحرار، كما تكشف لنا الدراما، بوسعهم الترفع عن السلطة. وحده الحب بإمكانه الوفاء بحاجتهم إلى الآخرين، وخلاصهم يقوم على إدراك أن الحب، إذا ما كان حُرًّا، إنما يتطلّب الفناء، وبالتالي قبول الموت. لم يستطع الخاتم حماية فاسولت من فافنر بما أن العمالقة يعيشون في عالم القوة الوحشية، دون ذكاء، حتى إنهم لا يعقلون مضمون السلطة الأداتية، لهذا لم يستطع فافنر استعمال الخاتم بعد أن حصل عليه، بل إنه ينام فوق الكنز فحسب، دون أدنى تصور عن قيمته.

ولم يستطع الخاتم حماية فافنر من زيجفريد، المنيع ضد سحره. على الرغم من أنه يحمي فافنر من ألبريش وميمى على السواء، ذلك أنهما يحييان في عالم القيم الأداتية، حيث تطغى سلطة الخاتم. بيد أن سلطة الخاتم، بأحد المعاني الهامة، تبقى سلطة استيهامية، كحال الذهب المصوغ منه. بإمكاننا أن نفهم هذه السمة الاستيهامية إذا عدنا إلى المقارنة بالمال – تلك «القيمة التبادلية» الخالصة. يعدم المال الفائدة تمامًا، إلا بقدر ما يمكن استبداله بشيء ذي نفع؛ في حالة طارئة لا يمكنك أن تأكله أو تقاتل به، أو تأوي تحت سقفه. وليس بوسعك مبادلته في مقابل الحب، أو العطف، أو الصداقة أو أي شيء آخر مما يستلزمه النمو والمعرفة الذاتيان؛ والحب إذا اشتري كان بغاء؛ يصبح المال نافعا فقط في أعين من يريدونه –الذين هم ضحايا الاستيهام بمنفعته– بسبب أنه يمكن مبادلته بأشياء أخرى. أي أن

منفعته تكمن في الاستيهام المؤسس جماعيا بأنه نافع. وعلى هذا الاستيهام تقوم مؤسسة التبادل. يتسيد المال، إذن، حيثما يقيس الناس قيمة كل شيء حسب ما يمكن مبادلته به – بتعبير آخر، فقط حيثما يكون كل شيء بلا قيمة، ولكن لكل شيء سعر.

لا شك أن ذلك التبرم من المال مبالغ فيه؛ برغم ذلك، إلا أنه قد كرر مع شباب الهيجليين ونقح ونقل عن طريقهم إلى ماركس وڤاجنر. وفضلا عن ذلك، إنه يمكننا من النظر في الخاتم ومغزاه بصورة أعمق، بما أنه يقدم بُعدًا مغايرًا لتلك السلطة اللاشخصية المستشرية في نيبلهايم. ثمة «استيهام السلطة» الذي يوازي استيهامات المال التي درسها علماء اقتصاد القرن التاسع عشر، أعني استيهام سلطة يجعلها واقعية. ذلك بالضبط ما وصفه شهود الحكومة الشمولية. عادة الخوف والمراوغة، التي تنبجس منها السلطة «بيد خفية» – سلطة لا تنتمي إلى أحد، وتقمع الجميع، بما فيهم القامعين[15]

تلك هي سلطة الخاتم التي على الرغم من أنها ملك ألبريش نظريا، إلا أنها من الناحية العملية تتغلغل في شرايين نيبلهايم، ما تنفك أن تتجدد من الاستيهام بأن شخصًا آخر يملكها. يصور ڤاجنر هذه السلطة الاستيهامية التي يولدها ذاتيا الخائفون منها ببراعة في الفقرة الموسيقية التي تتبع رحيل الجوال من كوخ ميمى (أوبرا زيجفريد، الفصل الأول) يحدق ميمى في الغابة التي يغمرها نور الشمس، منبهرا بالضوء، وسرعان ما يغشيه الخوف من

(15) والمثال الكلاسيكي على ذلك هو مقال:
Václav Havel, 'The power of the powerless' (tr. Paul Wilson, in John Keane, ed., *The Power of the Powerless: Citizens Against the State in Central-Eastern Europe*, London 1985)
إلا أن الوضعية الروحية الذي يرويها قد سبق التنبؤ بها بالطبع عدة مرات: عند كافكا، وأورويل، ودوستويفسكي وغيرهم.

فافنر التنين. تلعب الموسيقى موتيفة النار السحرية، وتستعمل تآلفات زائدة بغير مفتاح لتبوح بطبيعة سلطة فافنر، أي النتاج الوهمي لخوف ميمى. إن السلطة الحقة التي تنكشف من وراء قناع الوهم ليست لفافنر وإنما لزيجفريد، البطل الذي لا يعرف الخوف إلى قلبه سبيلًا. تحوي هذه النقلة الموسيقية دراما داخلية عميقة، وكذلك في المشهد الذي يحاول فيه ميمى أن يعلم البطل [زيجفريد] الخوف لكن ينبهه عوضًا عن ذلك، إلى ذلك الغامض الراقد في سبات داخل صميم الأشياء، المقدرله إيقاظه.



مثال 14

لكن ماذا عن اللعنة؟ إن منطقها الدرامي واضح. لقد بادل ألبريش الخاتم بالحب، وفعل ذلك بمقتضى لعنة. وأسوأ ما يمكن أن ينزل به هو أن يسرق منه خاتمه المختلط به روحه. هذا ما يقوله في الواقع لڤوتان. لذا، كان عليه أن ينقل وطأة اللعنة (فقدان الحب) إلى كل من يحاول سرقة ملكيته. تصبح اللعنة، في عالم التبادل والتغير الجديد، قابلة للتحويل. وهي تلاحق بقية أجزاء الرباعية بعد ذلك، تذكرنا بانحراف الطبيعة عن مسارها، وأن الكل مضطرب، ويتناقض مع ذاته، وأن صرخة من الأعماق لا بد أن تلبى لكيما يعاد التوازن إلى العالم.

تعمل اللعنة على المستويات الأربعة في القصة: الأسطوري، والدرامي، والسياسي، والروحي. للعنات أهمية خاصة في الأساطير، ذلك أنها تربط

إرادة أناس غائبين بموضوعات حاضرة – إنها ترمز إلى الفخاخ المنصوبة في كل مكان للغفل، والخطر غير المفسر الذي يحيق بنا دومًا إذا ما تعدينا على ما ناضل من أجله أناس لن نعرفهم أبدًا، وزهقت أرواحهم في سبيله. تعمل اللعنة وتجعل الحاضر جزءًا من ألم ماض لا يعرف حدودًا. ترتبط اللعنة دراميا بشخص معين وبمشاريعه. إنها الوسيلة التي بواسطتها تواصل إرادة ألبريش ومرارته في أحداث الدراما، كما لو أنها تسمم كل ما يجري. وكان من المحال تحقيق ذلك التصور الجريء، كما قصد ڤاجنر، ما لم يأت بفكرة موسيقية فذة، وهي جديرة بالتحليل فقط لأنها تظهر مجددا كيف تدمج الموسيقى السياسي والروحي في حركة واحدة. يتألف موتيف اللعنة ميلوديًا وهارمونيًا على السواء من ثلاثيات (المثال 14). إليكم كيف أصفه: على أرضية نوتة بدال فا دييز، مطولة لكن مكتومة على طبول التمباني، ينبجس اللحن من فا دييز عبر تآلف لا الصغير الثلاثي إلى النغمة مي. تؤلف تلك النغمات الأربع [نغمات التآلف الثلاثي ونغمة فا دييز] تآلفا نصف ناقص بسابعته – إنه التآلف المأخوذ والمفصول بصورة ملائمة من تآلف تريستان الشهير (Tristan chord)[16] يسقط اللحن أوكتافا ويلفظ تآلف دو الكبير الثلاثي، بينما ما زالت فا دييز في الباص. ينطق الأوركسترا بعد ذلك نغمات تآلف دو الكبير الثلاثة كلها باستعمال آلات الكلارينيت في أخفض جزء من مداها الصوتي[17] والباص كلارينيت. إن الصوت الملوث الناتج عن ذلك تسممه أكثر نغمة بدال فا دييز الثابتة تحته. إنه بالتأكيد أقتم تآلفات دو الكبير الثلاثية في الموسيقى كلها، يترك تعارضًا عنيفًا في أذن المستمع، يستمر

---

(16) انظر مناقشة كارل دالهاوس لذلك في:
John Deathridge and Carl Dahlhaus, *The New Grove Wagner*, London 1984, pp. 120-1.

(17) المدى أو المنطقة الصوتية (register) هو جزء من المدى الصوتي لصوت غنائي، أو لآلة موسيقية. (المترجم)

صداه بينما «ينحل» التآلف إلى تنافر -تآلف الدرجة الخامسة بسابعته مع المسافة التاسعة الصغيرة للنغمة فا دييز- مما يمكن الموسيقى من أن تقر في سي الصغير تأهبا لنبوءة ألبريش المروعة. ينقسم الموتيف إلى جزئين: التآلف نصف الناقص بسابعته (لا الصغير بالإضافة إلى فا دييز) وتآلف دو الكبير الثلاثي كلهما فوق بدال فا دييز. يكون التآلف الأول تكثفا هارمونيا لموتيف اللعنة، وهو تكثف هارموني يظهر مرارًا (انظر المثال 4 أعلاه).



مثال 15



مثال 16



مثال 17

ينطوي ذلك التآلف على صدام تريتوني[18] (tritone) –دو وفا دييز– وهو ما ينجلي بوضوح في الشطر الثاني من اللحن. يصبح ذلك التريتون موتيف الشر الأساسي في أوبرا الخاتم – كما في موتيف التنين (المثال 15)، وموتيف هاجن (المثال 16)، وإذا ما استئصلنا إياه من تآلف اللعنة ستتبقى خامسة تامة. إن ذلك التحاور بين المسافة الخامسة والتريتون هو إحدى الأفكار الرئيسة في أوبرا غسق الآلهة (*Götterdämmerung*)، حيث ترتبط الخامسة بسلالة الجيبيشونج (Gibichungs)، والتريتون بهاجن، في أنماط إيقاعية تبرز صفتها المربكة، صفة الهوية في الاختلاف. في المشهد العظيم حيث يقسم كل من برونهيلده وزيجفريد على رمح هاجن، يهرمن اللحن بعد سيطرة برونهيلده بتتابع هارموني من تآلفات اللعنة. ويعلو أولا لمسافة الخامسة، ثم يقر في تآلف اللعنة في مقامه الأصلي (المثال 17). والخامسة الهابطة –من مي إلى لا– سرعان ما يجاوبها التريتون الهابط – من دو إلى فا دييز في صوت الباص. يؤلف الحوار بين تينك المسافتين هذه الفقرة الموسيقية، التي تنسجهما بأعجوبة في نسيج موسيقي تتحرك فيه الجسارة البطولية مع الحقد الخبيث بإثارة متبادلة. إننا لا نسمع اللعنة في هذه الفقرة أبدًا، بيد أنها موجودة داخل الموسيقى، وهي التي تحدد هارمونيتها ولحنها، حتى إن أكثر الألحان حرية وجسارة –وليس ثمة بالتأكيد ما هو أكثر جسارة وعنفوانا من ذلك اللحن الذي يعطى أولا إلى زيجفريد ثم إلى برونهيلده– يسقط الآن في براثن اللعنة.

أدلل بهذا المثال، من بين أمثلة كثيرة، على الطريقة التي يتقدم بها ڤاجنر على المستويين السياسي والروحي في آن واحد باستغلال الإمكانات الموسيقية الكامنة في موتيفاته اللحنية. تتجلى مظاهر السلطة هنا في كل من الفضاء العام لسلالة الجيبيشونج، المسمم بحضور هاجن، وفي عالم

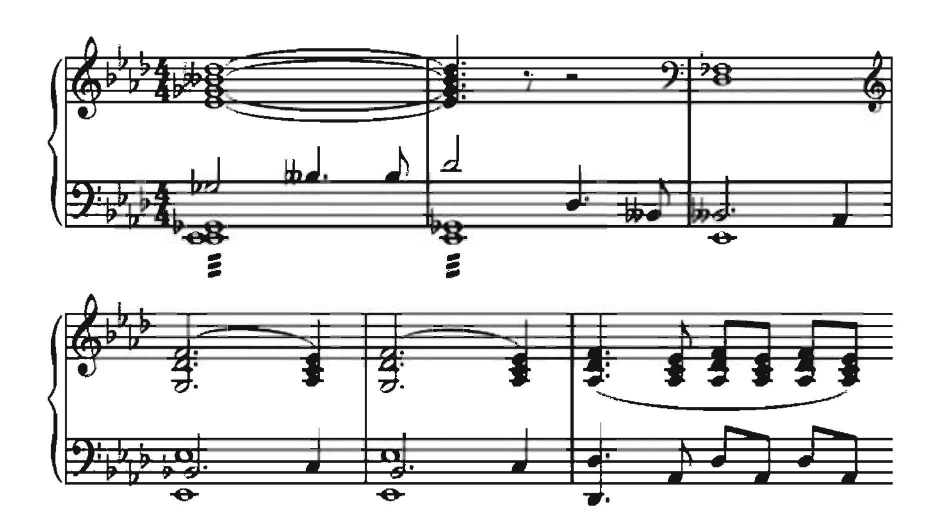
(18) أي على امتداد ثلاث نغمات صوتية كاملة. (المترجم)

وجدان برونهيلده الداخلي، حيث تسلب جسارتها البطولية بواسطة كارثة قد حاقت بالفضاء العام. لنوتة بدال فا دييز أهمية في فهم الإمكان الدرامي الكامن في موتيف اللعنة، كما أنها تتطابق مع نوتة صول بيمول، النوتة الأولى من صرخة ألبريش في صورتها في مقام سي بيمول الصغير– إذ إن سي بيمول الصغير هو مقام أهم أحداث ألبريش الموسيقية، كما في البريلود الملهم للفصل الثاني من غسق الآلهة، بالضبط مثلما يكون منتسبه الكبير[19]، أعني مقام ري بيمول، المنتمي إلى ڤوتان. والمقامات الموسيقية بالغة الأهمية عند ڤاجنر، فبدلًا من تكرار اللايتموتيف فإنه يعود أحيانا إلى مقام ظهوره الأول. (غالبا ما يحدث ذلك مع مقام مي الكبير المرتبط ببرونهيلده، ومقام دو الكبير المرتبط بزيجفريد). يبدأ الظهور قبل الأخير للعنة بتآلف اللعنة في طبقته الصوتية الأصلية –تآلف ثلاثي على لا الصغير فوق نوتة بدال فا دييز– بينما تقول برونهيلده لڤوتان، في مناجاتها الأخيرة، إنها تعلم ما ينبغي أن يكون وتقبل به. يستعمل تآلف اللعنة هنا ليستهل موتيف «القدر» (المثال 21)، في هارمونية مضطربة متنافرة (المثال 18). تستمر نغمة فا دييز حتى تخرج نغمة مي بيمول من تحته، فيصير فا دييز صول بيمول، أي النغمة الأولى من اللعنة في جملة موسيقية جديدة. إننا نسمع تآلف اللعنة الآن بصفته تآلفًا ثلاثيًا صغيرًا على صول بيمول، غير قار بواسطة السادسة الصغيرة في الباص. يستحل ذلك بأعجوبة إلى مديح حوريات الراين للذهب في الهارموني الأصلي، مستحضرا البنية المقامية للمشهد الأول من ذهب الراين (المثال 19) في تآلف لا بيمول الثلاثي على باص مي بيمول. وبعد تحول هارموني طفيف، نجد أنفسنا في مقام ري بيمول، مع كلمات: «فلترقد بسلام أيها الإله!» (نسمع اللعنة مرة أخيرة، في طبقتها الأصلية، بينما يحاول هاجن انتزاع الخاتم فيجررنه حوريات الراين إلى موته).

(19) المنتسب كبير (relative major) مقام كبير يتحد مع مقام آخر صغير في دليله. (المترجم)



مثال 18



مثال 19



مثال 20

تتكثف الحركة الممتدة بأكملها في القفلة الأخيرة من غسق الآلهة، حيث يعامل تآلف اللعنة بوصفه مقام الدرجة الرابعة الصغير – هنا بوصفه مقام صول بيمول الصغير، الذي ينحل إلى مقام الدرجة الأولى في ري بيمول الكبير (المثال 20) عبر تلك النغمة المضافة العابثة. إن هذه القفلة، وهي القفلة المفضلة لڤاجنر (انظر بالأخص المازورات الأخيرة من أوبرا تريستان) تلخص قصة الخاتم: إبطال لعنة ألبريش بقبول ڤوتان بالنهاية الحتمية لكل ذلك. كما يبرز كل من المقام، والهارموني، والحركة الموسيقية تلك السيرورة الروحية التي لا تطول أعماق الأشياء فحسب، بل كل أنحاء الكون المنظور. إن ڤاجنر، باستعمال وسائل موسيقية محضة، قد جعل اللعنة تتخلل كل عالمه الدرامي، وأن تسلك حتى تبلغ خفوتها النهائي.

كان ذلك أحد الأمثلة على ملاحظة عامة تخص الخاتم. فأينما بدا الحدث ناقصا، أو متناقضا، أو ملغزا، فإن الموسيقى تحل لغزه بحيث نشعر بوجوب ما يحدث على خشبة المسرح حتى إذا لم نفهمه. واستطاع ڤاجنر، بواسطة الموسيقى بصورة أساسية، أن يعرض الدراما الكونية لألبريش وڤوتان في خلفية العمل، بحيث تصبح جزءًا من كل ما يحدث، وأن تعاود الظهور في قصة زيجفريد وموته. وختامًا، سأحاول أن أبين بإيجاز لماذا كانت قصة زيجفريد هي مركز الدراما وحلها، كما قصد ڤاجنر.

يؤكد ڤوتان وألبريش هويتهما الغامضة في مواضع عدة من الرباعية – الأول ألبريش الأبيض (Licht-Alberich)، والثاني ألبريش الأسود (Schwarz-Alberich). إنهما ينبعان من الوضعية النفسية إياها، التي هي انفصال الفرد عن الطبيعة، وحاجته إلى توكيد ذاته إزاءها. كلاهما يكتسب سلطانه من الاستيلاء. يجعل ڤوتان، بسرقته الخاتم، جريمة ألبريش جريمته هو. إن تصور ڤاجنر يوازي قصة سقوط الإنسان. ومثلما يكون الرخاء، والقانون،

والمواطنة، كلها ممكنًا في العالم السياسي على حساب الاستغلال والتبادل فإن الحرية الشخصية في المجال الخاص إنما تعتمد في النهاية كذلك بالضبط على التوزيع الملائم للسلطة، وكل ما يلزم عنها بطريق المداهنة. حتى إن أسمى عواطفنا قد لوثها اشتهاء البدائل، وعندما تجرع زيجفريد من هاجن الشراب الذي سيمحو ذكرى برونهيلده حبيبته من عقله، فإن ذلك الحدث يُبيّن مضمون الحب ذاته [الذكرى].

تمثل الهوية المضمرة بين ڤوتان وألبريش وصف شوبنهاور للخطيئة الأصلية بوصفها «جريمة الوجود ذاته». إننا إذا نظرنا إلى الآلهة والنيبلونج هكذا، فإننا سنحدد مركز الثقل الأخلاقي في الدراما عند الموضع الذي عناه ڤاجنر – أعني قصة موت زيجفريد. والأسطورة التي تصوغ هذه القصة وترفعها إلى منزلة الطراز الأصلي (archetype) إن هي إلا إسقاط على مناطق رحيبة من الضوء المنبعث من مأساة الڤولسونج الوحيدة. ينعكس هذا الضوء في شخص ڤوتان، الذي تتحلى شخصيته بهوسه الوحيد، كذلك بذريته الفانية التي أنجبها، آملًا في استعارة حريتهم والانتفاع منها[20] كما أن انعدام حرية ڤوتان في جميع النواحي التي تكون فيها سلالته الفانية حرة نتيجة تلزم مباشرة عن طبيعته النفسية المتهدمة. في الواقع إنه خليقتهم، فهو يكون واقعيا بواسطة شقائهم، وتضرعاتهم غير المجدية له، ولا بد أن يفتدى ڤوتان بواسطتهم –في قلب درامي للعقيدة المسيحية– وهو يفتدى على وجه الدقة بأن يشاركهم الفناء.

(20) في إحدى القراءات للخاتم، إذن، فإن ڤوتان هو الشخصية الرئيسة في الأوبرا، على الرغم من أنه يقضي أغلب وقته منزويا. وقد فسر افتقاره إلى الحرية تفسيرا بارعا، بوصفه نتيجة حتمية لمشروعه العظيم المتمثل في تثبيت أركان ناموس كوني. وناقشه فيليب كيتشر وريشارد شاخت في كتابهما:

Finding an Ending: Reflections of Wagner's Ring, Oxford 2004.



مثال 21

يتجلى المنطق وراء ذلك في الفصل الثاني من أوبرا الفالكيري، في مقابلة برونهيلده مع زيجموند. وبعد إعلان موت البطل يستولي على الإلهة حبه الإيثاري وحزنه: فتتماهى مع مصيره، وتغامر، وتفقد في النهاية ألوهيتها. إن هذه الفكرة مستوحاة من إحدى قصائد الإيدا (Eddas). بيد أن تحقيق ذلك التغير الاستثنائي في الروح -أو بالأحرى كسب الروح- هو أحد إنجازات ڤاجنر الملهمة. يسهم ذلك البيت الشعري هنا إسهامًا حاسمًا في شكل الليغيندتون (*Legendenton*)[21] إذا ما استعرنا تعبير شومان الملائم: أعني اجتناب الضمائر الشخصية، وتسلسل الأسئلة المتوالدة، والتكشف البطيء والمذهل لمصير زيجموند كما لو أن ستارًا عظيمًا يرفع عن نجوم جليدية - تستدعي مثل هذه الأشياء لغز قصائد الإيدا، وكذلك المسرح التراجيدي الإغريقي. كما أن الموتيف الافتتاحي (الذي يعرف عادة بموتيف «القدر» - المثال 21) هو تلخيص موسيقي مثالي لعلاقة الإنسان بالآلهة، التي تتمثل في سؤال «لِمَ؟» ذلك السؤال الذي يجلب الشقاء اللانهائي. الموتيف الذي يليه (المثال 22) ليس مجرد استمرار طبيعي لطرح هذا السؤال، بل إنه كذلك بحث لا يطاق عن جواب موسيقي، من خلال تطوره الهارموني واللحني المستمر، ويؤكد ويبرر ذاك اللغز الميتافيزيقي ويعينه.

(21) تعني حرفيا «نغما على نهج الأسطورة» وهو شكل موسيقي أو بالأحرى مجال من التأليف حيث يهتدي المؤلف بخيوط أسطورة معينة بغرض المحاكاة الموسيقية. من الأمثلة الشهيرة على ذلك في موسيقى الآلات الخالصة هي قصائد فرانز ليست السيمفونية التي يتبع فيها نهج الأساطير مثل قصيدته بروميثيوس. (المترجم)



مثال 22



مثال 23

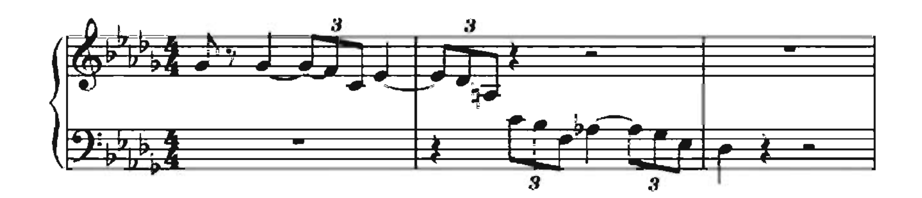
المثال 22 سؤال، لكنه ينم كذلك عن شوق، كما أن ڤاجنر، بإعطاء ذلك الموتيف إلى زيجموند وتكراره دومًا بتوزيع أوركسترالي ناعم، فإنه يُبيّن أمرين: أولًا بنية علاقة الإنسان بالله، حيث يكون الشوق والمساءلة مكونين أساسيين. ثانيًا التطور الزمني لمأزقنا، سريان ذلك السؤال الأكبر إلى صميم أكثر الأشياء شخصية – إلى الحب ذاته. ولا يفقد ذلك السؤال، في الآن نفسه، طبيعته الكونية قط، مشيرًا دومًا إلى أننا في الموت إنما نواجه سر الخلق، الحافة النيرة التي تفصل بين الوجود والعدم. (ولهذا يعاود المثال 22 الظهور في استهلال أوبرا غسق الآلهة في صحبة كل واحدة من بنات إيردا [النورن[22]] وهي تمرر خيط القدر إلى أختها). يحدث «سقوط» برونهيلده في عالم التعاطف الفاني عندما تستحوذ فجأة على الموتيف، المتصل الآن برباط لا فكاك منه بموتيف آخر في الباص يتعلق بضيق ڤوتان (المثال 23).

(22) النورن واحدة من إلاهات القدر الثلاث في الأساطير الجرمانية. (المترجم)

ويأتي الآن دور برونهيلده في الانهمام بسؤال ميتافيزيقي، بينما تكشف تهافت الناموس الإلهي الراسخ. «لقد رأيت نظرة الفالكيري المنذرة؛ وعليك الذهاب معها الآن!» توضع هذه الكلمات مع المثال 22 وتتخللها ذكرى شقاء ڤوتان باستمرار (المثال 23)، ما يذكرنا بأن برونهيلده هي أيضًا الوجه الآخر لنفس ڤوتان. تصل الدراما إلى أوجها عندما تقول برونهيلده لزيجموند إن الذي أعطاه السيف [ڤوتان] ها هو ذا يرسله الآن إلى حتفه، ولا يكرب زيجموند من سماع مصيره، وإنما يأسى لمصير حبه لزيجلنده. تتحول الفقرة الموسيقية كلها، في صورة المثال 6ب (المثال 24) بين مقام ري بيمول الكبير وسي بيمول الصغير، كما لو كانت تذكرنا بالصراع الكوني الذي يعرضه ذلك الجو الحميم. «عار عليه، ذاك الذي منحني السيف، إذ كللني بإكليل العار لا النصر!» ويحز ذلك في نفس برونهيلده، نظرًا لأن إرادتها، بأحد المعاني، هي محل التوبيخ الشديد[23]. عند هذه اللحظة، يتصل المثال 24 بسلم كروماتي متصاعد بهمة. ما يذكرنا بغضب ڤوتان بسبب انتصار فريكا، وتقديم بيعته الاعتبارية على العالم إلى ألبريش (المثال 25). وتجيب برونهيلده بسؤالها المحير الشجي – وقد راعها أن شخصًا قد يؤثر امرأة فانية على نعيم الأبدية بأكمله. تمزج الأمثلة 22، 23، 25 معا، ويوسع المثال 22 (المثال 26)، لتكوين حالة الاستنكار المنفعل الذي يرشق به زيجموند برونهيلده، وبالتالي جميع الآلهة. ولئن كان المثال 22 يوسع دومًا لكن بدون جواب قط، فإن الموسيقى، التي تصل إلى ذروة حماسها، مع شعور بالتعاطف المبرر تمامًا مع مأزق زيجموند، تنقل حال التحدي إلى روح برونهيلده؛ وهي التي تمثل الإسقاط الخالد لإرادة زيجموند الفانية عندما تمنعه من أن يقتل زيجلنده.

(23) يخالف زيجموند إرادة برونهيلده التي تطلب منه المغادرة على جوادها إلى الفالهالا، ليكون له «مكانه بين الأبطال». وعندما يسألها هل سيقابل أخته زيجلنده هناك تجيبه بالنفي، عندئذ يرفض زيجموند مصاحبتها ويستعد لمقابلة مصيره. (المترجم)

ومنذ هذه اللحظة فصاعدًا، سيقود تسلسل الأحداث إلى فنائها.



مثال 24



مثال 25



مثال 26

ينوع المثال 22 بعد ذلك، ليُشكِّل موضوع كورس الفوجة الذي تغنيه الفالكيرات في محاولة واهية لحماية برونهيلده (المثال 27)؛ يجد الموتيف أخيرًا جوابًا له في هذه الصورة المسوية المنسجمة (المثال 28ب). ويومئ ذلك بتضرع برونهيلده إلى ڤوتان لكي تضمن أن تجسدها في عالم البشر إنما سيهيئ لها أيضًا طريق الخلاص (المثال 29). وعلى آلة الباص كلارينيت نسمع

اللحن الكامل بوداعة، بينما تتقدم برونهيلده لتنال ما يبدو عقابا أول الأمر، لكنه هدية انعتاق فيما بعد. (المثال 28). إن تلك الفقرة الموسيقية التي تخلو من الكلمات تذكرنا بحقيقة إننا قد وصلنا إلى هذا التحول الدرامي المقنع من خلال التوسع الموسيقي لفكرة تحدي زيجموند[24]

لِمَ كان ذلك المشهد الختامي يحل عقدة أوبرا الفالكيري؟ لِمَ تجد مشاعر الحب المتأجج بين عاشقين مرتعًا لها بين إلهين؟ يبدو لي أن أوبرا الفالكيري لا تفهم إلا بوصفها استعدادا لحياة جديدة [أوبرا زيجفريد]. حيث يتعهد جميع شخصيات الدراما، الفاني منها والخالد، لهذه الحياة باعتبارها الشيء الوحيد الذي سيبرر لهم مسعاهم. يصرح بذلك في المشهد الذي يجمع برونهيلده وزيجلنده، حيث تقدم الفالكيري حطام السيف – ذلك الوعد الإلهي المنقوض، الذي لا يمكن تحقيقه إلا بواسطة الإنسان. ثم، في نهاية الأوبرا، بعدما لم تحل كل هذه الصراعات التراجيدية بقدرما ذابت في نفس برونهيلده، وبقيت ممزوجة بروحها، تعود الدراما إلى العاطفة ذاتها، إلى حالة «أول الزمان».

إنَّ سِرًّا بانتظار الانجلاء لا يزال يسكن صميم الأشياء. إنه ثمرة تعاون غامض بين الإله والإنسان، حيث يكون مصير كل منهما على المحك. إن الحكمة المجهولة للعالم قد خرجت إلى الوجود من معاملات كان بها الإله والإنسان، الفاني والخالد، طرفين ضروريين على السواء؛ إن هذه الفكرة وتمظهرها الموسيقي، حيث تندمج عناصر السحر، والعجب، والأسى في معية لا تنفصم عراها، تقدم أسمى لحظات أوبرا الخاتم. إنها موضع التقاء عالمين، حيث يتسلم الإنسان المصير من الإله؛ لحظة ما كان ليرتاب أحد

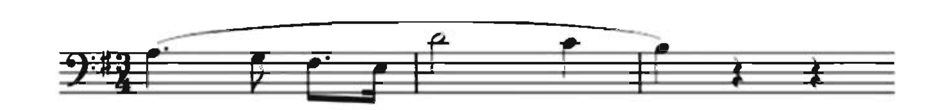
(24) يقدم بورغيس وصفا جميلا لذلك اللحن في المثال 28. في عمله عن بروفات فاجنر. انظر:
Heinrich Porges, tr. Robert L. Jacobs, *Wagner Rehearsing the Ring*, Cambridge 1983, p. 72.



ممن فهم الموسيقى في سيادتها الفنية، والأخلاقية، والميتافيزيقية.



مثال 27



مثال 28
مثال 29

في نهاية أوبرا الفالكيري، يتجسد الإلهي، ويغط في النوم، في ترقب فارغ. والموقظ إنما هو الفرد، ذلك الكائن الحر الذي يدرك حريته في طاقة الحب المتخارجة. إن أوبرا زيجفريد لهي سلسلة من اليقظات، ذلك لأن شخصيات الدراما تواجه كل واحدة منها مأزقها الخاص، وتجبر على الاعتراف به بعد فوات الأوان. واليقظات الأخيرة هي الأهم. أولها إيقاظ ڤوتان لإيردا، التي توقظ ڤوتان بدورها من القدر العنيد. ثانيها المشهد الذي يجمع برونهيلده وزيجفريد، حيث يوقظ البطل الخوف أولا، ثم الحب بعد ذلك، بينما

تستفيق برونهيلده على وهج الحياة الفانية، والحب المقدر لها بناء على ذلك. يحقق العاشقان، في يقظتهما المتبادلة، الوحدة الشخصية التي هي التجسد البشري للألوهية – ذلك الوجدان الحر الذي يتدفق عندما يتحدى الحب الفردي مصيره الأخلاقي، مؤكّدًا ذاته بصورة عابرة بوصفه شخصية وإرادة خالصين.

إن البريلود الرائع واستدعاء إيردا في الفصل الثالث من زيجفريد كليهما بالغ الضرورة حتى بالنسبة إلى أكثر مستويات الحدث الدرامي ظاهرية. وإلى أن نتبيّن أن إرادة ڤوتان تتعارض، مرة أخرى، مع ذاتها بصورة عميقة، ولا تزال تناضل ضد التسليم للقدر، سيبدو كأنه عازم على مجرد صب جام غضبه على زيجفريد، والوقوف في سبيله. لكن في هذه الحالة سيبدو غضبه متكلفا؛ لقد أدرك ڤوتان أن حرية زيجفريد ستتحقق فقط إذا تحدى البطل الإله، وهو النتيجة غير المقصودة لخططه. إذن، يقدم ڤوتان رمحه، بأحد المعاني، إلى زيجفريد لكي يحطمه. بيد أن الغضب الذي يعبر عنه ڤوتان في ذلك المشهد حقيقي، إنه الضوء الأخير لاستقلاله الإلهي، مقاومة أخيرة غير مجدية لإدراكه حقيقة أن إرادته الآن لا بد أن يخفت نجمها. إنه كذلك جزء من السيرورة التي انتقل بواسطتها مصير العالم من يد الإله إلى الإنسان.

لا بد من النظر إلى هذه المقابلة في ضوء قلب ڤاجنر للعقيدة المسيحية: الإله بحاجة إلى الإنسان من أجل خلاصه. وعلى الإله أن يتجسد بغية أن يخلق الفرد الذي يحتاجه، وأن يضفي على البشري حالة الانفصال عن الطبيعة المنتمية بالطبع إلى الآلهة. وبذلك يسبغ الإله على الإنسان الحرية والفردية – ذلك البريق الإلهي الوامض في نظرة كل إنسان، ولا نجده في أعين حيوان قط. إلا أن الحرية في عالم البشر مقدمة للحب، ومن ثم

العودة إلى نظام الأشياء الطبيعي. يقتضي ذلك، إذن، سقوط الآلهة. ها هي ذي العين التي ضحى بها ڤوتان ابتغاء السيطرة على العالم تمرق إليه من رأس زيجفريد[25] بتعبير آخر، انبجست الحاجة إلى زيجفريد –حاجة الخلاص على يد بشري– منذ لحظة الاستيلاء على السلطة نفسها (لحظة بدئية Ur-moment تاهت في أعماق الأشياء).

يتزامن ظهور زيجفريد كفرد مع تحييد إرادة ڤوتان، وبالتالي مع الأفول الروحي للآلهة؛ فبينما يظهر زيجفريد فوق تلك القمم الغريبة[26]، مستوليا بغير عمد على عالم القوة (العمالقة)، والقانون (الرمح)، وحاملا الرابط الخطير الذي جمعهما يوما وجعلهما متصارعين (الخاتم) يبلغ نظام الأشياء القديم تمامه. الآن يوجد الفرد وحده، بدون الإله، وبدون جماعة (فيما خلا جماعة تقوم على عهود ومواثيق منقوضة). وعلى عاتقه وحده إنما تقوم مهمة الخلاص الشخصي. عبر تمييز الآخر، وتمييز ذاته في الآخر. عند هذه اللحظة العابرة من الفردية، عندما ينزل كل ما تلقيناه من الآلهة (لكن عند القمة وحسب) إلى الحياة الإنسانية ذاتها – فإن ذلك الإدراك الذاتي النهائي للإنسان بوصفه السبب الأساس والعلة لكل ما حوله، هو هبة التاريخ الأخيرة، التراجيدية، وغير اليقينية؛ وعي الروح المفاجئ وهو ينحدر في الهاوية. وهنا حيث تبدأ الدراما الحقيقية، دراما الفرد.

(25) يشير الكاتب إلى مشهد التقاء زيجفريد بفوتان عند سفح الجبل. إذ يسأل الأول الثاني ليدله على الطريق إلى الجبل حيث المرأة المحاطة بأسوار من نار [برونهيلده] لكن العجوز يجيبه بسلسلة من الأسئلة يضيق بها زيجفريد، الذي لا يود إهدار وقته مع عجوز مخرف. فيسخر زيجفريد من العجوز الجوال لأنه بعين واحدة. ويسأله: «ماذا حل بإحدى عينيك؟ هل اقتلعها لك رجل اعترضت عليه سبيله؟» فيجيبه ڤوتان بأن العين التي فقدها، وهي العين التي دفعها مهرا للزواج من فريكا، هي العين التي يرمق زيجفريد إليه بها. (المترجم)

(26) يشير إلى صعوده إلى قمة الجبل حيث ترقد برونهيلده في سبات عميق وحولها ألسنة النيران من كل مكان. (المترجم)

سأختم بتلخيص ما حققه ڤاجنر عندما استفاق زيجفريد وبرونهيلده كل منهما على الآخر، ليبدآ تحديهما الأهوج للعالم: لقد خلق ڤاجنر دراما تشخص بالكامل تلك القوى التي تقيد حريتنا. أولًا، ثمة الطبيعة والحياة النوعية [الوجود النوعي]، التي تجددنا، وتضع كذلك حدودا نهائية لما يمكن أن نكونه. ثانيًا، ثمة السيادة، والقانون، والحضارة، وهي قوى توجد من حولنا وفي داخلنا، وهي التي تلهمنا للعلو على مجرد الطبيعة، والبحث عن الشخصية، والحرية، والحب. ثالثًا، القوة، والمكر، والاستغلال، وهي قوى تتحدى الطبيعة أيضًا، لكنها تتعارض مع النظام الشخصي.

وإنّا إذا بحثنا عن فيلسوف نرجع إليه في ذلك التقسيم الثلاثي للمأزق الإنساني، فلن يكون فويرباخ أو هيجل أو حتى شوبنهاور، ولكنه المفكر الذي ألهمهم جميعًا، أعني كانط. لقد عثر ڤاجنر على سبيل للتعبير الدرامي عن مأزق الجنس البشري، كما يلقاه الإنسان الحديث وكما وصفه كانط، يمر عبر الأسطورة والموسيقى. إننا نوجد، كأفراد، بمعزل عن الطبيعة. يمكن استغلال انفصالنا ذلك إما باتخاذ سبيل الأداتية والسلطة، وإما بالسعي إلى مملكة الغايات، أي عالم القيم الجوهرية، حيث لكل جزء منه قيمة في ذاته. اعتقد ڤاجنر، على عكس كانط أن الإيروسية هي اللحظة الحاسمة في تطور الشخصية؛ تلك اللحظة حيث تغذي الطبيعة، على وجه التخصيص، التعاطف مع الشخص الآخر، كما لو كانت تترجم قوى الحياة النوعية الكبرى إلى مشروع تتحقق فيه الحرية والشخصية، وتعرض بالمثل إلى خطر الإخفاق. إنما في ذلك المشروع أواجه الوجود، للذات وللآخر.

بيد أن ذلك المشروع يؤيده الوجود النوعي أعظم تأييد، وكذلك إغواء رفض الحب وعدم يقينه وسلوك مسار السلطة الممهد –كما فعل هدينج– أو طريق التبادل الأشد فتنة. تعرضت كثير من المسرحيات إلى فتن الحب

الإيروسي وأوهامه، لكن تلزمنا الكلمات بموقف درامي معين، أعني ما يجري على لسان شخصيات المسرحية؛ أما في الخاتم، يحرك ڤاجنر شخصيات العمل بموسيقى تستقي معناها من منابع خارجية – الطبيعة والغواية، اللتين تحاربان الشخصيات في الآن نفسه. تبوح المادة الموسيقية –بعد أن استحالت وتعالت إلى لغة جديدة شخصية بالكامل– بما لا يمكن قوله. إنها تعرض الفرد في أعلى صور الحب، كما لو أنه يعلق في شرك قوى تقع خارج حدود إرادته. ذلك هو مأزقنا، الذي يدفعنا إلى قبول ما ترفضه الطبيعة والسلطة؛ فلا نسلم إلى الموت بصورة سلبية بل نريده.

إذا ما نظرنا إلى الرباعية بتلك الطريقة، فلا ريب من أن تكون ذروتها الدرامية في قصة زيجفريد وبرونهيلده؛ يمثل زيجفريد مشروعًا حداثيًا بامتياز، بالرغم من كل معالمه الأسطورية والقروسطية. نشأ زيجفريد، وترعرع، وبلغ طور الرجولة، بمفرده. ولم يجد الحب، أو معرفة الذات، إلا من خلال مقابلته بامرأة أكثر عزلة منه. وقد انتفى من عالمه كل ما يجلب المعنى للحياة على الأرض –كالعرف، والجماعة، والدين، والطاعة. لقد دمرها بنفسه بالطبع. فقد حطم رمح ڤوتان، وهو لا يعي دلالته الكونية، بل دلالته بالنسبة إليه وحسب، وبذلك وضع نهاية لحكم الآلهة. وها قد تلاشت جميع تلك الأشياء التي يقوم عليها تحقيقنا الذاتي دون أن ندري – القانون، والعرف، والطاعة على سبيل المثال لا الحصر.

إن الحاجة المُلحّة إلى الحب الإيروسي بوصفه الملجأ الأخير هي نقطة بدء دراما زيجفريد؛ بيد أن الحب وحده بين البشر لا يستبقي نفسه بدون قوانين العالم الذي تلاشى، ومعاهداته، ومؤسساته. تؤكد وضعية الفناء سلطتها السيادية، التي هي القدرة على النسيان. يدخل زيجفريد بعد تحطيم رمح ڤوتان عالما تنقض فيه كل العهود، وتنسى الوعود كلها؛ حيث فقد القانون

الأخلاقي أثره، كما تؤول كل محاولة تصبو إلى العلو [الترانسندنس]، عاجلا أم آجلا، إلى كارثة. هذا هو عالمنا –منذ التنوير– تمثله أوبرا غسق الآلهة دراميا خير تمثيل. ومثلما كان زيجفريد سلسلة من اليقظات، فإن غسق الآلهة سلسلة من العهود، ينقض كل واحد منها بمجرد عقده. تذكرنا العهود بمواطن الطمأنينة الإنسانية القديمة كلها –المجتمع، والولاء القبلي، والأسرة، والصداقة، والزواج– وكذا بالثأر الذي لا يعرف العفو وأعماله المظلمة. لكن مغزى حياة زيجفريد في الحقيقة يكاد ألا يتأثر بتلك الأمور. وهو لا يتذكر لحظة العلو الشخصي، حيث يكمن معنى كل ما اقترفه قبل ذلك وبعده، إلا عندما يعاين مساره الروحي وهو يزفر زفراته الأخيرة.

إن شراب النسيان السحري الذي سقاه هاجن إلى زيجفريد ينوب عن شيء آخر. ترمز جرعات السحر، في أوبرا غسق الآلهة كما في تريستان، إلى خضوعنا إلى قوى تعمل خارج إرادتنا – قوى تدخل عبر الجسد، وتتسلط على الروح من مكان مجهول ورائه؛ يصف مايكل تانر، في مقالة ثاقبة[27]، الشراب الذي تجرعه زيجفريد بوصفه التكثف الدرامي لسيرورة طويلة من الفساد، وهو قول صادق بصورة واضحة. (تستغرق الرحلة في قاع نهر الراين بضع دقائق من الموسيقى، لكن يجدر بنا فهم هذه الدقائق موسيقيًّا لا زمنيا). لكن ثمة شيئًا آخر متضمنًا في مفهوم السحر كما تصوره ڤاجنر. ذلك الشيء هو الحقيقة التي نشأت منها المأساة الحديثة. إن أهم الأشياء، تلك التي أقام عليها الروح كل شيء، ما هي في الواقع إلا الذات، بقدر ما نفهمها، إن تلك الأشياء قد تندثر، وهي تتآكل بفعل قوة لسنا نحكمها أو نفهمها، مع ذلك تعمل في داخلنا؛ لهذا كان من المهم أن يتسبب شراب في خيانة زيجفريد، ذلك أن الشراب رمز كل سم يدخل إلينا من الخارج، وفي

(27) 'The total work of art', in Peter Burbage and Richard Sutton, eds, *The Wagner Companion*, London 1979.

الآن نفسه يعمل من داخلنا، كما لو أنه قد صار الروح الذي يجاهد من أجل التخلص منه.

كان أول أثر للشراب هو أن يمنح زيجفريد بديلا عن حبه: إن زيجفريد يسير على نهج ألبريش، في طريق هلاكه. لكنه لم ينحدر بعد إلى مستوى ألبريش. بما أنه لا يعي أنه قد استبدل محبوبته، وبالتالي هويته. وهو لن يعي ذلك أبدًا. إن أولئك الذين يمقتون شخص زيجفريد غالبا ما يضيقون ذرعًا باللاوعي الذي يطمس المناطق الأبعد غورًا في روحه: بيد أن الموسيقى تعوض غياب ذلك الوعي على مستوى آخر. فهي تظهر بطلا يحقق ذاته بوصفه فردًا حُرًّا، بينما يقع تمامًا تحت رحمة قوى متوارية عن أنظاره البريئة. إن التفسير الذي أطرحه يقترح حلا للغز أوبرا الخاتم الأخير –أعني يد زيجفريد المقتول التي ترتفع كما لو كانت تبعد الخاتم عن هاجن[28]. وبينما تحدث تلك المعجزة يلعب الأوركسترا موتيف السيف – إشارة إلى إرادة زيجفريد، التي موضوعها الخاتم، أولا عندما ظفر به، ثانيا عندما قدمه إلى برونهيلده متعهدا بحبه لها، وأخيرًا عندما أخذه منها بالقوة. إن جزءًا من زيجفريد بقى في ذلك الخاتم، بقطع النظر عن موته – أعني ذلك الجزء الذي وهب ذاته لبرونهيلده بواسطة وعد «أبدي»، هو وعد يتخطى الموت كما نرى الآن [في مشهد اليد الميتة] (لهذا تتصل برونهيلده بصورة عاطفية مع المعجزة، كما لو أنها ابتدعتها). وكل ما خلا ذلك كان قبض الريح – أي فوزه بالخاتم، وأخذه: فإنها كانت أحداثا زمنية، أبدلت دلالتها أحداث أخرى. ولم يرفع الخاتم فوق نظام الزمان وينقذه من طي النسيان إلا قسم الحب؛ لهذا فلا نسمع موتيف اللعنة في هذه الفقرة، ويرحب العاشقان

(28) يشير الكاتب إلى المشهد الذي يعقب موت زيجفريد ونقل جثمانه داخل إحدى قاعات القلعة. فعندئذ يتنازع هاجن وجونتر على الخاتم. ويقع أحدهما ميتا وهو جونتر. ثم يحاول هاجن انتزاع الخاتم من يد زيجفريد الميت، فترتفع يد القتيل محذرة ومهددة. (المترجم)

بالموت طواعية، مثلما عاهد كل منهما الآخر على الحب، ما يوضح أن اللعنة لا تقدر أن تمسسهم، وعندما ارتفعت اليد الميتة كانت إنما لتنفذ القسم الذي لا يمحى وأن تستدعي برونهيلده إلى الموت إلى جوار زوجها؛ ذلك هو أثر إرادة زيجفريد المنقى، الذي بواسطته نقي غبار الفناء.

يذكرنا ذلك المشهد بمعنى الوقف في القانون: الإرادة التي تبقى في موضوع بعد رحيل الحياة الواعية التي قضت بها. وتبقى كذلك «اليد الميتة» في قصص حبنا، لوقت قصير فحسب – لهذا ينبغي أن تموت برونهيلده قبل أن يستحوذ عليها مفعول سحر النسيان. تكمن جمالية إيماءة زيجفريد الميتة في إنها تنطوي على كل ما يمكن أن يبقى منه بوصفه موضوع حب برونهيلده – كل ما قصدته إرادته بسبل العطاء والتنازل. وها قد اكتمل مشروع حياة زيجفريد، وكان على النظام البائد –ذلك النظام الذي أفرز زيجفريد، وبلغ تمامه في شخصه– أن يسدل الآن ستاره.

11

السيادة الحق: ياناتشيك، وشونبيرج، ونحن

ثمة خبرة نألفها جميعًا، محورية فيما يتعلق بقيمة الفن، يمكن وصفها بأنها إحساس بالضرورة، بالصواب المطلق في بعض العلامات الفنية، إدراك بأن الأمر «لم يكن من الممكن أن يكون على غير هذا النحو» حتى إننا نخبر ذلك بالرغم من أننا نعلم تمام العلم أنه كان بالإمكان أن يكون على خلاف هذا النحو، وأن في دقائق العمل الفني ذاتها التي تبهرنا بوصفها مفعمة بضرورة محتمة إنما كان الفنان يمارس كامل حرية الاختيار، ولعل قد سلك بعض أقلاء الموهبة دربا آخر بدون التسبب في كارثة فنية. ومن هنا فقد لذنا إلى اللغة الاستعارية: ذلك أننا لسنا نتحدث عن ضرورة حقيقية وإنما قلبية – ضرورة تكشف عن نظام وحقيقة يكمن مغزاهما في قرارة نفوسنا. إن هذه الخبرة لهي لقاء مع السيادة، إذا جازلنا التعبير، كما أنها تتشارك الكثير مع لقاءاتنا التي تشترط الطاعة في حياتنا.

يقول كنت للير: «إني أرى في وجهك ما أسميه باختياري مخيلة سيد»، يقول لير: «وما هو هذا؟» فيجيبه كنت: «السيادة». في الفن كما الحياة تجيب السيادة عن تساؤلاتنا. إنها الحضور التوكيدي الذاتي الذي يخمد كل شك: وكان أن الشك، في العقود الأولى من القرن المنصرم، قد استبد بالمؤلفين

والنقاد الموسيقيين فراحوا يبحثون عن السيادة التي سوف يبددون بها ذلك الشك. إن من الكليشيه القول إن اللغة الموسيقية التونالية قد صارت كليشيها. لكنه، كأي كليشيه، يحوي جزءًا من الحقيقة. فقد بدا أن من المحال، بعد ڤاجنر وديبوسي، العودة إلى الألحان الدياتونية[1] والبوليفونية التونالية التي كان يتمتع بها الرومانتيكيون؛ ذلك أن هذه الأشياء قد فقدت رونقها، ما يعني أنها لم تعد تعبيرات أصيلة وصارت عاطفية، ومتواطئة في لعبة التصنع؛ لقد أضحت التونالية كيتشًا.

إن كلمة «كيتش» كلمة وسط أوروبية تعين ظاهرة توجد في كل مكان، لكنها وصلت إلى مرحلة الوعي بالذات في وسط أوروبا عند نهاية القرن التاسع عشر. كان الكيتش بالنسبة لكثير من الفنانين، في آخر عهد إمبراطورية هابسبورغ، نذير شؤم فني للإمبراطورية النمساوية المجرية. إنه دليل على حضارة قد قضى عليها السوس العاطفي، فهبت تخفي شعورها الداخلي بالخواء وهي على وشك الانهيار. لا شيء في النظام المتداعي كان له سيادة حقة، كل شيء كان تصنّعًا مثيرًا للضحك. كانت تلك رسالة روبرت موزيل وكارل كراوس. لم يكن الثوريون الفنيون يسعون إلى تحقيق ذيوع شعبي ذلك أنهم رأوا أن تملق الثقافة الشعبية هو ما أدّى إلى ضعف اللغة الفنية وأنزلها إلى المستوى التجاري. لقد أرادوا انتزاع الاعتراف الفني من الناس ليس عن طريق التودّد إليهم.

وقد عبر شونبيرج عن ذلك الموقف تمامًا، سواء في أعماله الموسيقية أو كتاباته النظرية التي فسر من خلالها التقنية الاثنا عشرية وبررها. يعرض شخص شونبيرج أيضًا تمييزًا هامًا – أعني التمييز بين صاحب السيادة، والسلطوي؛ فالسلطوي هو الذي يتوارى خلف الأوامر الصارمة، والقرارات

(1) أي الألحان المؤلفة على السلم الدياتوني الغربي المنتظم. (المترجم)

القاطعة، ويحصن نفسه بواسطة النظام، والقواعد، والطوابع الحكومية من أجل إخفاء الطابع التعسفي لأفعاله[2] أما صاحب السيادة، على النقيض من ذلك، فهو من يفعل الصواب على نحو تلقائي، وأفعاله ومثاله إنما ينالان استحساننا لأنهما يبدوان صادرين عن طبيعة حرة وفاهمة. إن التباين بين هذين الشخصين يتضح، في رأيي، بين شونبيرج وياناتشيك.

كانا شونبيرج وياناتشيك أستاذين عظيمين، قضيا حياتهما بين التأليف والمشاريع الموسيقية العامة. وكانا منظِّرين، تركا للأجيال اللاحقة مصنفات عميقة وصعبة حول طبيعة الهارموني[3] وكانا من وسط أوروبا، عاشا في خضم الأحداث التي أدت إلى انهيار الإمبراطورية النمساوية المجرية، والفراغ السياسي الذي بثت فيه النازية والشيوعية سمومهما العدمية. وعلى الرغم من أن ياناتشيك ينتمي إلى الجيل الذي يسبق شونبيرج إلا أنه تطور متأخرًا، إذ عثر على هويته الموسيقية في الوقت ذاته مع شونبيرج.

يطلعنا ذلك التباين بين هذين المؤلفين الموسيقيين على قسمة أوسع داخل الحضارة التي عاشوا في كنفها – أعني القسمة بين الثقافة المركزية الكوزموبوليتانية في النمسا، والبعث القومي الذي أضحى نبراسًا أساسيًّا داخل المقاطعات السلافية والمجرية. شعر شونبيرج بأن الموسيقى التونالية

---

(2) تلك هي الشخصية السلطوية، وقد عرف تلميذ شونبيرج، ورفيقه السلطوي تيودور أدورنو بتشخيصها، انظر:

The Authoritarian Personality, New York 1950.

(3) انظر:

Arnold Schoenberg, *Harmonielehre*, 3rd edn, Vienna 1922, and Leoš Janáček, *Úplná nauka o harmonii*, in *Hudebné teoretické dílo*, ed. Zdeněk Blazek, Prague 1974, vol. 2.

يحتوي هذا المجلد أيضًا على نص ذي أهمية، 'Můj názor o sčasování'، حيث يحاول المؤلِّف تقديم نظريته في الإيقاع بوصفه بنية متعددة الطبقات. وقد عرضت نظريات ياناتشيك بصورة جيدة في:

Michael Beckerman, *Janáček as Theorist*, New York 1994.

قد استنفدت، وأن اللغة الرومانتيكية -التي كان أستاذًا بارعًا فيها- لم تعد لديها ما تقول، وإنما باتت تعكس المخاوف الداخلية في النمسا حيث المدينة العالمية البالية، التي يحكمها إمبراطور منهك، لم تعد تمثل عاصمة الحلم. ورأى المثقفون أنه لم يعد ثمة غير الوظائف الحكومية، وروتين مجهول، وسلطة قضائية غيرشخصية امتدت لتشمل نطاقا واسعا من الغرباء. وعلى النقيض من ذلك، فإن قدرة ياناتشيك على الإتيان بأنعش الهارمونيات التونالية من موطنه مورافيا، والأجزاء الخافقة من ألحان أصيلة وحيوية عكست آمالا وتطلعات إلى وطن جديد، أو بالأحرى وطن حديث الاكتشاف، يبهجه شعور الانتماء إلى المكان، الوجود هنا والآن، ليس في أي مكان وزمان (كما الحال في فيينا).

تعكس البيروقراطية البليدة، في روايتي المحاكمة والقصر لكافكا، نظام فيينا القديم في حالة اضمحلال وشيك، إذ تتستر إجراءات قطعية وقوانين غامضة على مدى تعسف السلطة التي تفرضها وغياب إرادتها. ويتضح فراغ ذلك النظام الكوزموبوليتاني بصورة درامية في رواية الرجل الذي لا خصال له لموزيل، حيث يُبيّن موزيل ضمير الفرد وسط مجتمع يقوم على روتين خاو. في ظل ذلك النظام غير الأخلاقي، يضحي الضمير ذاتيا، ومتحيرا، ويعدم الثقة في كل شيء سوى انطباعاته الخاصة. إن الرجل الذي لا خصال له هو في الواقع رجل بلا جوهر، ذاتية بلا ذات.

يصف موزيل الذي نشأ في بوهيميا، في الشاب تورليس (*Young Törless*)، الشباب أصحاب الذوق الجمالي الكوزموبوليتاني، الذين تعلموا في مدرسة عسكرية تقبع بعيدًا عن المزارع والقرى المجاورة، حيث بالكاد يبدو قاطنيها بشرا بالنسبة إلى أولئك الأولاد النظارة من نوافذ المدرسة. وعندما يشير موزيل إلى أحد هذه المخلوقات الكهفية باعتباره يحمل اسمًا معناه

في اللغة المحلية «أتى مهرولًا» حينئذ فقط نستنتج أن ذلك المكان يتحدث الناس فيه باللغة التشيكية (ذلك أن من المفترض أن الاسم هو بوسبيسيل (Pospisil)، مع أن المؤلف لا يصرح بذلك). يصاحب قنوط موزيل من فراغ فيينا الكوزموبوليتانية رفضه الاعتراف بوجود أي مكان آخر. فهو يجول ببصره من كل مكان إلى اللامكان، دون أن يعثر على مكان يلوذ به. غير أن كل مكان هو اللامكان، أعني فيينا، وهي على شفا الانهيار.

كان ذلك اللامكان ما رفضه «الجندي الطيب شفيك» في ملحمة ياروسلاف هاشيك (Jaroslav Hašek) التي تحمل الاسم نفسه، فعلى الرغم من أنه مواطنا محليا من براغ، إلا أنه لم يكن ثمة مكان ليمنحه في المقابل، عدا حانته المحلية. رفض ياناتشيك أيضًا الكل مكان المميز لفيينا القديمة [عالميتها]، واللامكان الذي آلت إليه. بيد أن مكانه الخاص كان بالنسبة إليه متخيلا، وعامرا بشخصيات ومشاعر حقيقية تضرب بأطنابها في الأرض. لا شيء يبعد عن قلبه أكثر من سخرية هاشيك اللاذعة. لقد أعاد تخيل مورافيا ليس كما كانت، بل في صورة أرفع وأنقى، حيث يتم أمثلة المكان وساكنيه كموضوعات للحب. وقد كانت أهم نتيجتين لذلك إعداداته للأغاني الشعبية [الفولكلور] وألحان الكلام (speech melodies). وقد غذى كلاهما تصوره عن الموسيقى بوصفها تعبيرًا عن الشعور يرتبط بالكلام والرقص: فينبغي الحكم عليها، كالكلام، من جهة صدقها، وكالرقص من جهة حيويتها. لذا، فإن الموسيقى عند ياناتشيك غير منفصلة عن السياق الاجتماعي – بالضبط كما لا يمكن فصل الكلام أو الرقص عنها. إن الموسيقى شكل من أشكال التواصل المباشر، والمعية، ولا بد أن تجد جذورها في الشعب، في مكان وزمان معينين.

يغدو ذلك الموقف ممكنًا بالطبع في أمكنة وأزمنة معينة فحسب: كان

ياناتشيك وريثًا لسميتانا (Smetana) ودفورجاك (Dvořák)، وكان عضوًا نشطًا في حركة البعث القومي، التي وصلت إلى أبسط فئات المجتمع حتى شاركت فيها خادمات المنازل كماري ستيجسكالوفا (Marie Stejskalová) التي تزوّدنا مذكراتها التي دونتها ماري تركانوفا (Marie Trkanová)[4] بصورة حية للظروف التي عاش فيها سكان برنو، لا سيما عائلة ياناتشيك. وقد أمكن، لفترة وجيزة، النظر إلى كل من الأغنية، والشعر، والاحتفالات، والدين الشعبيين كلها بوصفها تعبيرات أصيلة عن الجماعة، حيث تجد كل الأطوار السرية –كطور الشباب، والخطبة، والزواج، والولادة، والتنشئة، والحداد– تعبيرها الصادق مختوما بختم المكان والزمان.

أما فيينا فتخلو من كل ذلك. وعوضًا عن الموسيقى والرقصات المحلية فإننا نجد موسيقى المقهى، وقاعات الرقص – بعضها كان راقيًا، كما نجد لدى عائلة شتراوس، لكن الكثير منها كان منحطًّا. لقد استحوذت الأغنية والفالس العاطفيان على المخيلة الشعبية، وصار مؤلفون الموسيقى الجادة قلقين على «روح الشعب» حينما كاد صوته يقترب إلى صوت العاطفة الركيكة. وحده مالر من غامر، وأفاد الكثير من موطنه مورافيا مثلما كان في فيينا يثير النزعة المحلية. أما بالنسبة إلى شونبيرج، فمن الواضح في كتاباته النظرية أنه يلقي بالذنب في مسألة انحلال التونالية على تفسخ أشكالها الشعبية، وكذا استنفاد الهارمونية ما بعد الفاجنرية. إذ إن الشعب يبدو في موسيقاه لا كجماعة تجدد ذاتها أخلاقيا، وإنما حشد مرتبك. بالتأكيد، ليس ثمة عمل فني يضاهي أوبرا موسى وهارون في ذلك، حيث يصور الحشد كوحش منحط، إنكار جمعي للإله، يجول في حاجة إلى الخلاص الذي لا بد أن يأتي من الخارج، إذا كان سيأتي. أما عند ياناتشيك، لم تكن الجماعة

(4) انظر:

Marie Trkanová, *U Janáčku*, Prague 1959.

المتخيلة حشدًا على الإطلاق، بل نوعًا من الشخصية التي لا تنتظر الخلاص وإنما تكون مصدره.

إن ياناتشيك وشونبيرج كمنظرين كلهما بالغ الصعوبة؛ بيد أن ثمة فرقًا أساسيًّا وهاما بين الاثنين، فشونبيرج أكثر تجريدًا، وتعميمًا، ونسقية. في حين أن ياناتشيك حدسي، وحسي، ومبهم. إنه يعني قبل كل شيء بكيفية استماعنا إلى الموسيقى، وبالعلاقات الموسيقية كما نخبرها. إن نظريته في اللحظة الفوضوية – تلك اللحظة الحادثة عندما تعلق نغمات أحد التآلفات في بداية التآلف التالي، وبهذا تؤلف رابطة، أو تشابكًا (spletná) هي نظرية في ما نسمع، أي ضرب من القراءة النفسية العميقة للارتباط الموسيقي. وبالمثل، فإن نظريته القائلة إن التآلفات المشتركة تحفظ هويتها حتى عند «تكثيفها» بنغمات أخر، أو عندما «يتخللها» تآلف مغاير، هي أيضًا نظرية حول ما نسمع، وهي مثيرة حقًّا للاهتمام. إن التآلفات، في نظر ياناتشيك، عبارة عن أفراد موسيقية لا تمحى هويتها عندما تصدر بصورة متزامنة، بل إنها تستمر في التألق عبر النسيج الهارموني المتحول. ولم تفقد التآلفات المشتركة للسلمين الكبير والصغير حقيقتها بالنسبة إليه قط، ذلك أنها كانت حقيقة مسموعة – حقيقة فينومينولوجية. للتآلفات الثلاثية (triads) حياة بريئة خاصة، ولو كان بالإمكان إساءة توظيفها في سياقات مبتذلة فإن ذلك لِعَيْبٍ في السياقات لا التآلفات. لم يكن ياناتشيك ليرفض أبدًا أي تآلف بذريعة أنه قد أضحى «مبتذلا»، لكن هذا ما فعله شونبيرج في حال تآلف السابعة الناقصة (diminished seventh)[5]: فلم يكن ثمة تآلف، عند ياناتشيك، مبتذلًا في ذاته، أو غير قادر على التجدد بإعادته إلى منبعه الأساس – موسيقى الإنسانية. وفي كل أعمال ياناتشيك الموسيقية

(5) انظر:

Harmonielehre, 3rd edn, Vienna 1922, pp. 288–9.

نجد أبسط التآلفات التونالية إلى جوار تآلفات من الموسيقى الحداثية، لا تسير وفق نظام بنائي، أو بمقتضى قواعد، ولكن لأنها تبدو صحيحة بذاتها من الناحيتين، الموسيقية والشعورية. لهذا فإن التآلف عند ياناتشيك فرد كامل ومادة لينة مطواعة، تدخل في استعمالات وتراكيب جديدة لا حصر لها.

إلا أن الشيء إذا «بدا صحيحًا» فليس يعني ذلك أنه «صحيح» بمقتضى قاعدة أو باتباع نظام ما؛ مع أنه، بالنسبة إلى السلطوي، لا شيء أهم من النظام، فبدونه لا يشعر بالأمان. على هذا النحو، أرى أنه يجدر بنا أن نفهم قطيعة شونبيرج مع التونالية: إذ كان شونبيرج قد رأى في التونالية نظاما – أي مجموعة من القواعد التركيبية التي استنفدت طاقاتها التعبيرية. ولم يكن الحل هو إضافة تآلفات وأشكال لحنية وإيقاعية جديدة إلى النظام، فإن ذلك لن يقضي على رأس الفساد ممثلة في النظام ذاته. إن القواعد التي كنا يومًا أحرارًا بها قد صارت تقيّدنا، وتدفعنا إلى الوقوع في الخطأ والرطانة؛ لهذا، كان لا بد من تغيير هذه القواعد – علينا أن نستنبط نظامًا جديدًا لتأليف النغم. من هنا جاءت التقنية السيريالية (serial)، والتأليف النغمي الاثنا عشري، حيث كل النغمات سواء، ولا تنبري إحداها بوصفها نغمة الأساس [التونك]، ويمتنع أن ينحرف تآلف إلى أنماط الهارمونية الوظيفية القديمة.

وقد انطوت هذه التجربة الفنية الشهيرة على فعل عدواني أيضًا؛ ذلك أن شونبيرج كان يمقت جمهور مستمعي فيينا المعاصرين له، كذلك كان يضيق ذرعًا بالرجوع السهل إلى التآلفات العامية في التقليد التونالي. على الرغم من أن إعداداته لرقصات شتراوس تبيّن أنه كان، بصورة مفارقة، يُكنُّ حبًا جمًا للثقافة النمساوية القديمة، إلا أنه أيضًا قد اعتراه مشهد الإمتاع الإنساني العادي؛ وهو لهذا أقام حفلات موسيقية تثقيفية كان

يمتنع بها التصفيق، حيث تعرض الأعمال الموسيقية كالمرضى على طاولة الجراح، وتحضر كما تحضر عملية جراحية. بالإضافة إلى ذلك، فإن نظام شونبيرج الجديد قد صُمّم بحيث يحمل الطابع العالمي كالنظام الذي حل محله. فالموسيقى لن تجدد، كما ترآى لياناتشيك، بالرجوع إلى الجماعة القومية والشعبية، حيث ما تزال الرقصة والأغنية تفيضان بالحياة، ولكن بأن يعاد بناؤها بمقتضى مبادئ الفكرة التوسعية [الإمبريالية] التي كانت تميز النظام القديم، لكن بعد تخليصها، بطريقة ما، من حال التدهور والانحطاط اللذين أحاطا بالنظام القديم.

هكذا، فتح شونبيرج الباب أمام ما يمكن تسميته برتابة الحداثة؛ ذلك أنه لكي تؤلف موسيقى، بحسب نموذج شونبيرج، فمن غير الضروري أن يعتبر المؤلف الجماعة المؤلفة لها الموسيقى، المستلهمة من حياتها، بل كان يكفي ابتكار نظام، قانون، يلغي تعسف الأصوات بتنظيمها بحسب نظام نحوي آخر، حتى إذا بدا غير مسموع. إنه نهج يمكن تطبيقه في أي مكان، وفي أي حالة ذهنية. وبما أن التطلعات القديمة –الممثلة في التونالية– قد بددت، وما دام الذهن العقلاني المستقصي بوسعه، برغم ذلك، أن يكشف المنطق الداخلي لهذه الموسيقى الجديدة، فإن النتيجة ستكون موسيقى جديدة وذات مغزى، مخلصة من أيدي الغوغاء. كان لذلك الجانب من تفكير شونبيرج أثرًا بالغًا؛ وقد أضحى الدفاع عن الموسيقى اللاتونالية مع أدورنو، الذي رأى أن إحداث القطيعة مع الموسيقى التونالية يتماشى مع رفض النظام «البرجوازي» برمته، ورأى أن في ذلك واجبًا أخلاقيًّا وسياسيًّا، وطريقة لوضع الموسيقى في صراع مع الأيديولوجيا، والوعي الزائف، وفتشية المجتمع الاستهلاكي[6]

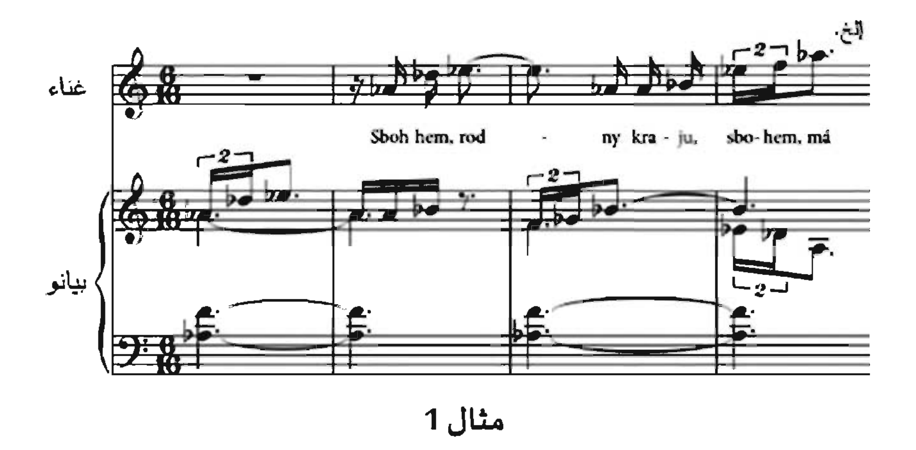
(6) انظر:
The Philosophy of Modern Music, tr. A. G. Mitchell and W. V. Blomster, New York 1973.

جعل نهج شونبيرج الاستماع الموسيقي صعبًا، وسهل التأليف؛ ولم يكن سوى فئة قليلة من مؤلفي الموسيقى السيريالية في مستوى عبقرية شونبيرج أو بيرج، بحيث كان يمكنهم التوفيق بين الطابع الرياضي المميز للنظام وبين العمل الموسيقي، الذي لا علاقة له بالنظام السيريالي (إلا إذا كان النظام السيريالي ذاته يقوم على مبادئ تونالية – كما في كونشرتو بيرج للفيولينة). أما بالنسبة إلى أولئك الذين هم أقل موهبة فلم يفلح إذعانهم لنظام قبلي (*a priori*) في أن يحل اعتباطية الناتج النهائي. على الرغم من ذلك، إلا أنهم كانوا منيعين من النقد بسبب تعمقهم في نظريتهم. وقد كان من الصعب، بعد عدة عقود من انتصار شونبيرج الفني أن ينتقد أي من التجارب الحداثية؛ إذ جاء جميعها مسلحا بالنظرية، ورسخ الاعتقاد بأنه كلما كانت الأصوات أكثر اعتباطية كان معناها الموسيقي أعمق، كما تكشف النظرية. كما أن بروباجاندا أدورنو وإرنست بلوخ البارعة قد جعلت الموسيقى اللاتونالية من محددات الجناح اليساري السياسي، غير أن خصومتها مع نقاد الفن المنحط (entartete Kunst) من النازيين قد جعلت من المخاطرة إثارة التساؤل حول طبيعة هذه العقيدة الفنية.

وهكذا أخفق جيل كامل من النقاد الموسيقيين في رؤية أن الكثير من المؤثرات السمعية الحداثية قد صارت نفسها مبتذلة أكثر من تآلف السابعة الناقصة بكثير؛ ذلك أنها لا تنتمي لأي لغة موسيقية متسقة تستطيع تزويدها بالمعنى الموسيقي. إن جرعة من موسيقى ميلتون بابت (Milton Babbitt) ولويجي نونو (Luigi Nono) تكفي لكي تبيّن للمستمع العادي أن التونالية ليست نظاما بالمعنى نفسه الذي تكون به التقنية السيريالية نظاما؛ ذلك أنها [التونالية] لا تتبع مجموعة قواعد قبلية في تنظيم النغم، بل إنها تنبع من الفهم التجربي للطريقة التي تتبدى بها الأشياء، وقوى الجذب التي تضع

علاقات التجاذب والتنافر المتبادل بين درجات السلم الموسيقي. ليست القواعد المعطاة للتأليف التونالي قواعد نحوية تؤلف لغة أو قانونا، ولكنها بالأحرى تعميمات بعدية (*a posteriori*). إنها سجل للنجاحات الماضية، التي تؤلّف معًا تقليدًا موسيقيًا. والتونالية، بتمسكها بالنحو الذي تتبدى به الأشياء، فإنها تكون منفتحة على التجريب اللانهائي. لو أن تآلف السابعة الناقصة يبدو لك مبتذلًا، فاهجره، أو بدّل السياق بحيث يسترجع التآلف شيئًا من أصالته (كما في الحركة الأولى من متتالية بيرج الغنائية، المازورة رقم 15). ذلك بالتأكيد هو الرد السليم على تضييقات شونبيرج الموسيقية.

ولا بد أن ينطبق القول نفسه على الوحدات البنائية الأساسية في الهارموني التونالي؛ إذا كان التآلف الثلاثي الكبير كليشيها، فلم لا تنثره على مسافة خمس دواوين [أوكتافات] كما يفعل ياناتشيك، أو تكثفه بصوت ثانٍ متنافر في مستوى صوت الألطو الهادئ، وتجمع النغمة الأولى والثالثة في صوت الباص، مثلما يفعل ياناتشيك في مواضع عدة من أوبراته الغنائية. أو جرب استعماله كما فعل ياناتشيك في المثال 1، من آخر وأعظم حلقة في مجموعة أغانيه «يوميات امرئ رحل» حيث يدعم تآلف ري بيمول الثلاثي الكبير، بعد قلبه الثاني، اللحن الموضوع في السلم الخماسي [البنتاتوني] بينما تسقط النغمة الأساسية ذاتها من التآلف، ويجعلها تبدو كنغمة عابرة في اللحن فحسب. وإذا كان التحول من المقام الكبير إلى الصغير يبدو ركيكًا للغاية، أعد بناء التآلف الثلاثي الصغير كجزء من تسلسل نغمات متكاملة الأبعاد [نغمات السلم السداسي] مثال ذلك الجزء التالي من اللحن من مجموعة أغاني اليوميات (المثال 2). وإذا أردت التوقف بالقرب من المقام لوهلة دون الانتقال إلى غيره فاستعمل تآلفات ذات أبعاد كاملة، مثلما فعل بوتشيني في أوبرا مدام بترفلاي، أو ياناتشيك في المثال 3 من مجموعة على



مثال 1

إلخ.

SBoh - hem, muj ta - tic - ku

Ped. Ped.

مثال 2



مثال 3

درب مغطى بالعشب. لا شيء مغامر في هذه التجارب الموسيقية، إنها لا تفترض نظامًا هارمونيًا جديدًا، لكنها طبيعية، ونضرة، وهو ما ينجيها من قيود شونبيرج المحبطة.

إن ذلك سيثير سخط الأصوليين؛ الذين سيشيرون –وهم على الصواب في ذلك– إلى أن إنجاز تراث الموسيقى الغربية العظيم كان يتمثل في خلق بنى موسيقية منظمة وشامخة، لا تقرر فيها المادة الموسيقية وحسب، ولكن تنمى لحنيًا وهارمونيًا وإيقاعيًا، لخلق شعور بالنماء العضوي، وإحساس بالنهاية. لقد جانب شونبيرج الصواب عندما رأى في التونالية مجموعة من القواعد، وأخطأ أكثر باعتقاده أن نظامه التبدلي النغمي قد يكون ندًا لها. بيد أنه كان مصيبًا عندما نظر إلى التونالية من حيث إنها تسمح بإقامة العلاقات الممتدة، والإنماء المسموع، أو في تحديد هذه الملامح باعتبارها جوهرية بالنسبة إلى نفوذ الموسيقى الكلاسيكية. ماذا يقدم لنا ياناتشيك في المقابل؟ إذا كان كل ما يقدم عبارة عن ومضات رائعة، ومقاطع خلابة، فلم نقتدي بأنموذجه؟ لم لا نتبع خطى شونبيرج، على الأقل في سعيه نحو نظام موسيقي شامل يبسط مباني الفكر الموسيقي العظيمة التي نألفها في موسيقى موتسارت وبرامز؟

يخطئ من يعتقد أن موسيقى ياناتشيك تخلو من الإنماءات؛ ذلك أن ذهنيته الموسيقية، كما جادل جون تايرل (John Tyrell)، لم تكن تخلو من قالب اللحن والتنويعات[7] والأغنية الأخيرة من مجموعة اليوميات مثال حي على ذلك، ويجدر بنا التوقف عندها والنظر فيها (المثال 4)، إذ يوضع اللحن في صورته شبه البنتاتونية في مقام ري بيمول الكبير، يليه التنويع

(7) انظر:
John Tyrell's article on Janáček in the *New Grove Dictionary of Music*.

الأول مباشرة في مقام ري بيمول الصغير، لكن مع مصاحبة عبارة غريبة في المقام السداسي (التي تبدو موضوعة في مقام ري الطبيعي، على نحو يكمل



مثال 4

السلم الموسيقي، وبالتالي تبرز التوتر مع اللحن). ينوع البيانو هذه العبارة، ثم بعد ذلك في صورتها الناقصة، يجعلها تسري خلف اللحن الأصلي كنغمة كاملة، هذه المرة في معية الباص. يعاد اللحن في أداء موحد [يونيسون]، مع تنويع جديد للعبارة الموسيقية الختامية. نسمع الآن اللحن في مقام مي الكبير/الصغير بعد أن توارى الشكل المصاحب في الباص، إلى أن يأتي البيانو بتلخيص ساحر لذلك اللحن في نصف كروش في مقام لا بيمول الصغير، تقود العبارة الختامية الموسيقى إلى ختامها الجليل في مقام مي بيمول الكبير، حيث تنتظم الشذرات اللحنية فوق بعضها. إن هذه الأغنية آية فنية في التنظيم الموسيقي، والجانب الأهم منها أن مادتها الموسيقية اختيرت لا بسبب ما تنطوي عليه من إمكانات بنائية، ولكن لقوتها التعبيرية المستقلة: ذلك اللحن الشبيه بألحان الموسيقى الشعبية الفولكلورية، الذي ظهر بالفعل في سياق إغواء زفكا، والعبارة الموسيقية ذات النغمات الثلاث، مع نغمتها المكررة، والاستطراد فيها على مسافة النغمة الكاملة.

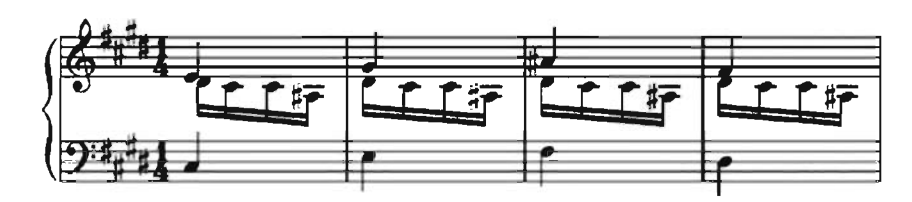
لن يقنع الناقد بمثل هذه الأمثلة؛ وقد يذهب إلى القول إن ذلك يعد تنظيمًا موسيقيًا، لكنه تنظيم على المستوى الميكرووي فحسب، فماذا عن المستوى الأكبر؟ تعتمد أعمال ياناتشيك في موسيقى الآلات على التكرار – أوستيناتو تصاحبه عبارات قصيرة، في خطوط لحنية قصيرة، تقطع غالبًا قبيل نقطة نهايتها المفترضة، قد تستقر المفاتيح (كما في المثال المذكور) لبضع مازورات، كما أن تحويلاته المقامية سريعة، مفاجئة وعابرة. ثمة بساطة من الناحية الكونترابنطية، ويتألف التأثير الكلي من فواصل وانقطاعات، كما في الرباعي الوتري والسينفونيتا (*Sinfonietta*)، حيث يطغى الطابع، واللون، والإيقاع على الحوار والبناء الموسيقيين. أليست تلك أعراض انسحاب البناء الموسيقي، والإنماء طويل الأمد، في مقابل سطوة ما يجيش بالخاطر وأشكال تعبيره؟



مثال 5



مثال 6



مثال 7



مثال 8



مثال 9

إنَّهُ سُؤالٌ حقيقيٌّ؛ لكنَّهُ يطرحُ أيضًا الطَّبيعةَ الحقَّةَ لإنجازِ ياناتشيك المتمثل في فصل الأجزاء الحية عن البائرة أو الميتة من جسد التونالية. إذا كانت المحاكاة التي يقترحها شونبيرج هي الطريقة الوحيدة لاستمرار التقليد البنائي العظيم في الاستماع والفكر، حيث يحل نظام فكري محل النظام الذي تدركه الأذن، لكانت هذه علامة على موت التقليد البنائي، وليست علامة على موت التونالية، ولكن لا بد من تخليص هذه من ذلك، وإعادة صوغها كلغة موسيقية أكثر طواعية وانطباعية؛ هذا ما فعله ياناتشيك.

يستند التقليد البنائي، كما نجد على سبيل المثال عند برامز، إلى الألحان المطولة، وانتقالات المركز النغمي [التونالي] المدروسة، والتنظيم الكونترابنطي، وتوجيه العبارات الموسيقية، والألحان، والمقاطع، والحركات كلها نحو غاية. يعرض ياناتشيك ببصره عن كل هذه السمات. إذ تتمحور الممارسة الموسيقية عنده، وكذا نظريته الموسيقية، حول جزيئات المعنى الموسيقي المتذرر: التآلفات المتسلسلة، والفقرات اللحنية، في معية التنظيم الإيقاعي متعدد الطبقات الذي يدعوه تزمنا (*sčasovani*). ألحانه قصيرة، وإشاراته غنية بالمعنى. كما أن تحويلاته المقامية مفاجئة وملونة، ويندر أن تكون مدروسة، أو تقر في مركز نغمي حقيقي (لاحظ، على سبيل المثال، أن مجموعة اليوميات غير معينة المقام، باستثناء الأغنية رقم عشرين، وقطعة البيانو الحادية والعشرين – فإن كليهما موضوع في لا بيمول. هذا المقام بالطبع هو مدار العمل، لكن الموسيقى تقر فيه بطريقة عابرة، وما تلبث أن تجذبها مراكز نغمية مغايرة). وتنظيمه للمادة الموسيقية إنما يستند إلى التكرار والتنويع ضيق المدى، بدلًا من الكونترابنط، ويكمن مركز التلقي في البدايات، لا النهايات. إن لحن ياناتشيك لا يتحرك صوب لحظته الحيوية بل يبعد عنها. تمامًا كما تنبجس الإيماءات الإنسانية وتتقلص – كما نرى في المثالين 5 و6. (لاحظ المازورة الفارغة ذات النغمة المفردة في ختام هذه

الألحان المتلاشية عندها؛ إن هذه المازورة جزء مكمل من البناء اللحني، مثل المازورة الصامتة التي تختم خامسة بيتهوفن).

تميل نماذج ياناتشيك اللحنية إلى أن تحوي نغمات مكررة تخلق بدايتين بدون نهاية كما في الأمثلة 7 و8 و9؛ وتميل ألحانه إلى الطلوع من النبضة الهابطة - على الطريقة السلافية. وأعظم لحظاته أقرب إلى التصريحات من الختامات، كما في نداء الترومبت الذي يستدعي صيحة مقدمة السينفونيتا في نهاية العمل، لينتهي في الواقع كما بدأ. وبوسعه أن يبدأ شيئًا جديدًا حتى في المازورات الأخيرة، كما فعل في ختام الفصل الثاني من أوبرا كاتيا (*Kat'a*)، حيث تهبط الموسيقى إلى منطقة المؤلف الإيروسية المحببة، مقامي ري بيمول/لا بيمول، ثم تنتهي إلى تآلف وضاء في مي الكبير نسمع فيه بداية جديدة، حيث تتردد الدرجة الثالثة من داخل السلمين الكبير والصغير وخارجهما، باذرة بذور المأساة في تربة الفرح.

يعني ذلك التركيز على البدايات بزوغ الإيقاعات المتقاطعة تلقائيا في موسيقى ياناتشيك كما تبزغ في الحياة الجارية؛ حيث تندلع العبارات وتتداخل فيما بينها كأجزاء الحديث في السوق؛ تذكر موسيقى ياناتشيك المرء بجمهرة من الناس غير منظمة، إذ يكرس كل واحد منهم للمهمة الجماعية عوضًا عن إجراء محادثة عطوفة حميمية، وتخرج الأصوات من ضغط إلحاح داخلي ما، ويحقق التوافق رغمًا عن الأصوات الكثيرة، لا بسببها. إنها موسيقى درامية بامتياز، غير منظمة وفق مطالب سيمفونية بل درامية. يصدق ذلك على الرباعيات الوترية والسينفونيتا كما يصدق على الأوبرات والقداس السلافي (*Glagolitic Mass*). ولأن ياناتشيك كان أستاذًا دراميًا عظيمًا، فإن موسيقاه تتلاءم معا بصورة تامة، وتصل إلى ذرى التعبير التي تبرر عمله على الدروب الموسيقية المفضية إليها، والباعدة عنها. وكان ياناتشيك عكس

ڤاجنر من إحدى الجهات؛ فبينما يكثف ڤاجنر الدراما بوسائط سيمفونية، يحقق ياناتشيك الكثافة السيمفونية بوساطة الدراما. هذا ما نسمع، على سبيل المثال، في الفصل الثاني العظيم من أوبرا كاتيا، والختام العظيم بالمثل لأوبرا قضية ماكروبولوس (*Makropulos Case*).

أعتقد أن ذلك جزء مما يجعل موسيقى ياناتشيك مهمة بالنسبة إلينا في مأزقنا التاريخي الراهن؛ كانت تجربة شونبيرج مع التنظيم الموسيقي السيريالي محاولة لإعادة الوصال بين الموسيقى الحديثة وبين ميراث المنطق السيمفوني العظيم. كان على الموسيقى الجديدة أن تكون منظومة، وذات نفوذ بقدر ما كانت السيمفونية التونالية [المقامية]، تتضمن نوع التكامل العضوي ذاته بين الأجزاء، وعمق البناء. وكان عليها أن تكون مرانًا في الفكر الموسيقي الحاذق، ذات قدرة على جذب جمهور مستمع كثيف وموضوعي وتحليلي – جمهور من النوع الذي قد يستمع إلى سيمفونية لبرامز وهو صموت. كان يفترض بعث جمهور قاعة الكونسير التقليدي من جديد، وأن تسترد الموسيقى مرة أخرى مكانتها في قلب الثقافة المتروبوليتانية. وعندما فشل ذلك المشروع لم يفشل لأن النظام السيريالي قد ظل أداة فكرية، لا تسوغه الأذن فحسب، بل لأن الجمهور الذي خاطبه شونبيرج كان من غير الممكن إعادة إيجاده؛ إنه ينتمي إلى لحظة ثقافية معينة كانت منتمية إلى الماضي. تعكس رتابة الحداثة في زماننا هذه الحقيقة. ليست التجديدات الحداثية نتاجات تلقائية للحوار بين المؤلف وجمهوره؛ بل إنها تقوم في الفراغ، كما التجارب الذهنية المجردة، وتستجيب أكثر إلى الفضول من الحاجة الوجدانية القائمة. إنما فقط من خلال خطة متقنة تتضمن رعاية الدولة، ووجود جماعة من الخبراء، وتعاون النقاد الموسيقيين في العمل الصحفي يمكن أن يوجد هكذا جمهور.

عكس تحول الجمهور على عهد شونبيرج سرعة تحول المجتمع، والإتاحة الموسيقية، ودمقرطة الذوق، وما يصاحب الحياة الحديثة من نقصان في سعة الانتباه؛ إن أعمال موسيقى الحجرة لبرامز كانت تخاطب أناسا يتحركون أبطأ منا، تفصلهم مسافات أبعد، إنها تحوي دعة، وشوقا، وهوى؛ لكن كلها موضوع في طمأنينة، وتتخذ منها مسافة بوساطة الفكر الموسيقي الصبور الذي يبدو كأنه يصدر أحكاما بصددها. والمؤلف الموسيقي الحديث ليس بوسعه التأليف بهذه الطريقة؛ فذلك يخالف إيقاع روحه. ما تزال الدعة والشوق والعاطفة كلها باقية، لكنها صارت محمومة وعابرة وممانعة للفكر، إذا جاز القول. بوسعك التوقف عند مرحلة الموضوعية الموسيقية مع برامز فقط إذا كنت تخلص الموسيقى من إشاراتها إلى الحياة، أي بجعلها نشاطا فكريا. بوسعك تقوية ذلك النشاط بالنظريات والحواشي والأنظمة والقواعد، لكنه لن يبلغ السيادة الفنية أبدًا. وعوضًا عن ذلك، سيغدو قناعًا سلطويًا تتوارى خلفه حساسية باردة أو قلقة.

ولا بد أن نفهم ما حققه ياناتشيك بمقتضى ذلك؛ لم يكن رهانه على ثقافة مورافيا المحلية مجرد رفض لثقافة فيينا المتروبوليتانية، بل كان محاولة لخلق موسيقى حداثية حقيقية تتصل بالطرائق التي نفهم بها الشكل الموسيقي. يستند اهتمام ياناتشيك بألحان الكلام، *nápěvky*، إلى جهة نظره القائلة إن الوحدات الحقيقية للمعنى الموسيقي إنما توجد على المستوى الميكرووي؛ في ألحان الكلام، بحسب ياناتشيك، يمكن انكشاف البنية العضوية، والنشاط الروحي في أطواره كافة[8] يجب علينا النظر في النقاط التي تلتقي فيها الحياة مع اللحن إذا ما أردنا إعادة بعث التونالية. ولا بد أن يبدأ الاكتشاف والابتكار الموسيقيان من ألحان الكلام.

(8) Bohumír Štědron, *Janáček ve vzpomínkach a dopísech*, Prague 1946, p. 138.

علاوة على ذلك، لا تزال عناصر النظام الموسيقي جذابة؛ فحتى في الأوضاع المتسارعة التي تميز الحياة الحديثة، ولا سيما في ظل هذه الأوضاع، يفهم الناس التكرار، والظل الإيقاعي، ويتفاعلون مع المسافات الخامسة والرابعة المحضة، ويمكن للألحان الدورية وإيقاعات الرقصات أن تحوز على انتباههم. وأن تجعل من هذه كلها مادة خامًا للتأليف لا يعني التقليل من الموسيقى، وإنما يعني البدء من نقطة التقاء الموسيقى بالحياة. إن خطر الوقوع في الابتذال لا يزال قائما بطبيعة الحال. لكن أحد أسباب الرجوع إلى الموسيقى المحلية القديمة يتمثل في أنها تعرض الأدوات الموسيقية الأساسية في مظهرها الخالص غير الفاسد، قبل ابتذالها بإخراجها من سياق واقع حياتها الخاص. كانت هذه المادة الخالصة التي أعاد ياناتشيك تشكيلها، وهي التي ترسم حدود أسلوبه دون تقييده. لقد كان يؤلف بطريقة تمكّنه من استرداد نبرة اللحن المحلي وصفاء التآلف التونالي بخطوة واحدة، حتى في وسط أكثر العبارات الموسيقية تعقيدًا وتنافرًا. ولما كان ياناتشيك دراميا بحسب طبيعته، فقد كان متأهبا للتحول العظيم الذي طرأ على جمهور القرن العشرين، أعني التحوّل من الاستماع الهادئ الموضوعي إلى التشارك السمعي-البصري. إذ تُبيّن اليوميات ذلك تمامًا: فهي مجموعة أغانٍ يمكن تقديمها مسرحيًا بجوقة في الكواليس، مع إضاءة مسرحية، إنها مجموعة أغانٍ في هيئة مونودرامية[9].

لم تكن أهداف ياناتشيك جمالية فحسب، ولكن كان بوسعه إيصال رؤية أخلاقية في الآن نفسه الذي يأسر فيه انتباه نوع جديد من الجمهور؛ إن أعمال ياناتشيك الأوبرالية توكيدات للحياة الإنسانية، على النقيض

(9) كانت المونودراما شائعة في أوروبا الوسطى طوال القرن التاسع عشر. عادة بإلقاء نص مع مصاحبة البيانو. إلا أن ذلك المزيج لم يعد موجودًا الآن بطريقة ما. على الرغم من أن ياناتشيك كان من الممكن أن يعرف مونودرامات زدينيك فيبيش (Zdeněk Fibich) بكلمات ياروسلاف فرتشليتسكي (Vrchlický).

من حالة اليأس والعدمية التي يعبر عنها ترقب (*Erwartung*) شونبيرج على سبيل المثال. إن شخصيات أوبراته، لا سيما النساء منهم، واقعيات، ومحبوبات، ويحركن أشد أنواع التعاطف. يحرك ذلك التعاطف الموسيقى، ويُشكِّل ما يشبه الهالة حول الشخصيات المتحركة على خشبة المسرح. حتى إن المصير المأساوي الذي لقيته كاتيا يبدو مؤكدا على قيمة الحياة التي أدت إليه؛ إنه يتيح لكاتيا فرصة أن تأسر قلوبنا، وإظهار أنها كانت ما ينبغي أن تكونه، فقد فعلت ما كان يتوجب عليها فعله.

ثمة من يجد في موسيقى الآلات والأوبرات دعوة إلى التمرد؛ أي رغبة في التحرر من قيود الأخلاق الدينية القمعية، والعيش بحرية، والحب بتهور، كما كان يتخيل ياناتشيك نفسه يحب كاميلا شتوسلوفا (Kamila Stösslová) المتحفظة؛ وينظرون إلى شخصية زوجة الأب المخيفة، مثال كوستلنيتشكا (Kostelnička)[10] وكابانيشا (Kabanicha)[11]، كرمز لنظام أخلاقي جامد، يجهد قلب الشاب بلا طائل من أجل التحرر منه. ومن ثم يربطون كل ذلك بحياة المؤلف كما نعرفها، وهو الذي عندما احتفى أحد النقاد بقداسه السلافي –باعتباره توكيدا على الإيمان المسيحي– أجابه بأنه ليس مؤمنا.

وبرغم ذلك تقصُّ أذاننا علينا قصة مختلفة تمامًا؛ نلتقي بكاتيا أولًا في حديث حميمي مع فارفارا (Varvara) حيث تخبر الصبية عن حياتها قبل الزواج، وكيف كانت الكنيسة أحد أهم عناصرها: «لقد أحببت دومًا الذهاب إلى الكنيسة»[12]؛ ويبدأ في الحال أعذب الألحان التي نسمع فيها القوة التي تطبع وتشكل تدين كاتيا (المثال 10). وكل ما يتقدم ذلك المقطع

(10) شخصية في أوبرا يانوفا Jenůfa لياناتشيك. (المترجم)

(11) شخصية في أوبرا كاتيا لياناتشيك. (المترجم)

(12) باللغة التشيكية في الأصل. (المترجم)


كاتيا
Ja ksmr - ti rä - da cho - di - la
pp
doko - ste - la
cor.
espr.
flute
arpa
By - va - lo mi jak bych stou - pi - la

مثال 10

لهو تأكيد متسامٍ على نظرية ياناتشيك في ألحان الكلام؛ ذلك لاحتواء كاتيا ككل، وأطوارها الروحية كافة، في اندفاعات اللحن البريء الصغيرة الذي تتنفسه كاتيا من فوق الأوركسترا. تخبرنا الموسيقى أن تدين كاتيا كان تهذيبًا للوجدان، وإعدادًا للعاطفة التي ستكملها، إذا ما رفقت بها الحياة، لكن ستدمرها في حال حدوثها؛ علاوة على ذلك، كان المبرر الوحيد الذي قدمه بوريس (Boris) لحبه لكاتيا، عندما تحدث إلى كودرياش (Kudrjáš) بثقة، يظهر أنه أيضًا كان يرى تدينها بوصفه محور وجودها، وسر جاذبيتها التي لا تقاوم: «إذا رأيتها فقط وهي تصلي؛ ابتسامة ملائكية ترتسم على وجنتيها المضيئتين بأبهر نور»؛ ومرة أخرى، نسمع في الموسيقى ما يُقال أوضح مما نسمع في الكلمات. لقد كانت نعمة الله التي رآها بوريس في كاتيا ما خلصه من وجوده العادي. (وكان ياناتشيك هو الذي قال عن أوبرا مذكرات من البيت الميت[13] إنها تروم إلى إظهار نعمة الله حتى في أدنى درجات الحياة الإنسانية).

لنقل ذلك بوضوح: كان ياناتشيك يعي أن لا وجود لثقافة محلية تخلو من الدين، وأن الدين ليس مجموعة من العقائد بقدر ما هو عبادة وتكريس، ومعناه إنما يكمن في الطقوس التي تثبته في أفئدة البشر. لو كان يلزم علينا قصد الثقافة المحلية من أجل البحث عن نماذج لأهوائنا، فينبغي علينا كذلك الاعتراف بأن الهوى المقصود هنا يحتكم إلى سياق ديني. تتضح هذه الحقيقة بطريقة مغايرة في أوبرا قضية ماكروبولوس؛ حيث حرمت إيميليا مارتي من الهوى طوال حياتها بسبب عدم تقواها حتى الممات. وبالزيغ عن الحق قد فقدته؛ فوحدها من دون الشخصيات على المسرح تخلو من نعمة الله – التي تستردها بأعجوبة عند مماتها.

(13) هي أوبرا مقتبسة عن رواية دوستويفسكي التي تحمل الاسم نفسه أو «مذكرات قبو». (المترجم)

يُبيّن استحضار الموكب الديني المريمي في فرايدك[14] من مجموعة أغاني على درب مغطى بالعشب إلى أي درجة كانت مورافيا في سنيه الأولى مشبعة بالدين الشعبي؛ تنطوي الدرامات من قبيل ينوفا (Jenůfa)، وكاتيا، والشاب الذي فقد، على تأثير الحياة، بصورها الجديدة المتحولة، على شخصيات الراسخين في الإيمان، المتسلحين بعادات التقوى أمام الأهواء. تكشف كل واحدة من الشخصيات المعتقلة في معسكرات الغولاغ، في روسيا القيصرية، كما ظهرت في مذكرات من البيت الميت، نعمة الله التي تعمل في داخلهم، الراسخة في نفوسهم منذ عهد الطفولة المنسي. يدين النص الأوبرالي [الليبرتو] الرائع الذي كتبه ياناتشيك لهذه الأوبرا بنجاحه إلى تلك النفحة الدينية التي تجعله يومض عبر الموسيقى، لاغيا كل شعور بالإخفاق.

أقول ذلك لأنه يبرز الواقعية الكامنة في رؤية ياناتشيك: فلم تصر ثقافته المحلية بين يديه، الثقافة التي استمد منها ألحانه وإيقاعاتها، عاطفية، ولكنه نظر إليها في مجملها، كصورة كاملة من صور الحياة، حيث تتعزى الجماعة بالالتزام الديني الذي يستدخله في قرارة نفسه كل عضو من أعضاء الجماعة. للعزاء ثمن باهظ. قد يكون الإلزام الديني مصدرا للفرح؛ لكنه أيضًا يحول الفتنة إلى مأساة. بعبارة أخرى، إن الدين عند ياناتشيك ليس مجردًا أو لاهوتيا أو كونيا؛ بل إنه محلي، ومباشر، وصوت الجماعة التي تخاطبها الموسيقى. ولا يكمن معناه في العقيدة، ولكن في الحياة الفردية المعاشة في كنفه، حياة قد تكون مأساوية بقدر ما تكون ممتلئة؛ إذ تتأتى المأساة والشعور بالامتلاء من مصدر واحد.

مرة أخرى، ثمة مقابلة واضحة مع شونبيرج، الذي يلعب الدين في أعماله دورًا كبيرًا مهيبا، لكن الإيمان عنده مسألة اعتقاد مجرد، يخاطب

(14) بلدة مورافية في التشيك تقع بها كاتدرائية باسم القديسة العذراء مريم. (المترجم)

شعبا جوالا، جماعة بغير مكان أو زمان: إن فشل موسى (في أوبرا شونبيرج) في تبليغ رسالة الإيمان اللاهوتي لشعب قد استسلم إلى عبادة الأوثان يوازي فشل سيريالية شونبيرج المجردة في أن تظفر بجمهور حقيقي؛ فلا موسى ولا شونبيرج بوسعهما النفاذ إلى لباب الإنسان، بما أن القوانين المجردة أو الثقافة الكونية ليسا يشبعانه، وإنما الأعراف الملموسة لجماعة تضرب بأطنابها في المكان والزمان.

قد يقول قائل إنه حتى إذا لم يكن لشونبيرج سيادة علينا الآن فلا بد أن يكون ياناتشيك كذلك؛ ذلك أن الجماعة التي يستحضرها في موسيقاه قد اختفت منذ عهد بعيد من العالم، فالموسيقى المحلية أمرينتمي إلى الماضي، وأن موسيقانا البوب، العامية الحديثة، منقطعة الجذور بأي جماعة حقيقية؛ في عالم أتاحت فيه الثورة الجنسية كل الخيارات وسهلتها ينتفي إمكان أن توجد دراما مثل كاتيا؛ في هذا العالم يغدو الاغتراب الحقيقة الأساسية. ومهما كنا نعتقد عن ياناتشيك بوصفه مؤلفًا موسيقيًّا، فإن موسيقاه ليست تعاني الاغتراب؛ إنها موسيقى للقبول، تؤكد قيمة الحياة في كل لحظة. إن الفنان الطليعي الحداثي لا يفترض مسبقًا خلفية النظام الاجتماعي البسيط الذي تفترضه موسيقى ياناتشيك؛ ذلك أنه لا يخاطب جماعة بل أفرادا، الذين يخبرون الاغتراب الذي يضرم بخاطرهم عبر الموسيقى. وحتى الآن، كلما لاحظنا ظهور جمهور حداثي حقيقي في ظروفنا فهو جمهور من الفرديين الشكاك، والحضريين، واللا-أدريين، والمنعزلين، الذين ينظرون إلى عالم ياناتشيك كناج غريب قد فات زمانه.

إلا أن ذلك الجواب سريع جدًا؛ فالمجتمع الذي تستحضره موسيقى ياناتشيك لم يكن موجودًا في زمان تأليفها. فقد كان دومًا «مجتمعًا متخيَّلًا» وهب حياة، بصورة جزئية، بسرده القصصي وبالاستناد إلى المخيلة الأدبية،

بالإضافة على عناصر فيناوية. فالبعث القومي في الأراضي التشيكية كان ضربا من الخيال، وقد لعبت الموسيقى دورًا حيويًّا في ذلك المشروع. لم تولد موسيقى ياناتشيك، كموسيقى دفورجاك، من رحم جماعة مجسدة بها؛ بل إنها كانت محاولة لخلق تلك الجماعة، كفكرة فنية وموسيقية. وهنا ينبع، جزئيا، سبب أنها ملهمة للغاية، وما تزال محتفظة بسيادتها على الجمهور الحديث؛ ذلك أنهم يسمعون في هذه الموسيقى محاولة نشدان مثال، ليس مثالًا ميتافيزيقيًّا أو أسطوريًّا، بل جماعيًّا؛ إن إشارات ياناتشيك الموسيقية ذات السيادة هي في الواقع إشارات وجدانية، تذكرنا بإمكانياتنا الإنسانية. ونحن أيضًا نعلو فوق ذواتنا بينما تعمل الموسيقى في نفوسنا، فننفتح على عالم الأغيار، ونؤمثلهم في سورة شعورنا بالشراكة.

هنا تكمن، في رأيي، أهمية أدوات ياناتشيك الموسيقية الرئيسة: التكرار، والأشكال الإيقاعية، والألحان الشعبية، وألحان الكلام (*nápěvky mluvy*)، والهارموني الدياتوني المتغير؛ يخاطب جميعها الأذن مباشرة، إنها تجابه النظرية، حتى إنها شعبوية في معناها. وإذا كانت فئة قليلة فحسب من المثقفين موسيقيًّا هم الذين سيقدرون هذه الموسيقى، إلا أنها ترسم صورة لجماعة شاملة، تجمعها ثقافة ورؤية أخلاقية واحدة.

أما عن إمكان تأليف موسيقى على ذلك النحو فهو، بالطبع، من المشكوك فيه؛ بيد أنني سوف أختم الحديث ببعض الملاحظات: أولاً، إن الفن ضرب من التواصل، وهو يخلو من المعنى بدون جمهور حقيقي أو خيالي، وإنك عندما تتخيل جمهورًا فإنك تتخيل الجماعة التي تؤمثل ذلك الجمهور، وتنشده. في عالم سعات الانتباه القصيرة، والمعلومات الوافرة، فإن ذلك الجمهور لا يمكن أن تأسره طريقة شونبيرج. وما زال من المشكوك فيه أن الفن الطليعي قادر على تكوين جمهور حقيقي. وفي كثير من الأحيان

يبدو الجمهور الذي يحضر في قاعات الكونسير وكأنه جمهور زائف، إن لم يكن جمهورا من المزيفين. إن الهدف الحق، على نقيض ذلك، هو كسب الجمهور بجعلهم جزءًا من مشروع تخيلي مشترك.

ثانيا، يجب علينا النظر بإجلال إلى الأدوات الموسيقية التي استعملها ياناتشيك؛ فإن التكرار، وإيقاع الرقصة، والتوافق الدياتوني، وألحان الكلام والألحان الشعبية كلها علامة على صورة من الحياة المشتركة والقارة، كما أنها علاج يقي من الأنا واحدية (solipsism). أما عن التنافر (dissonance) فلا بد أن نتعلم درسا من موسيقى ياناتشيك وبارتوك وسترافنسكي في مقابلة التآلف المتنافر بالتآلف الذي يحله [يصرفه] كليا أو جزئيا؛ ذلك لأن شونبيرج قد رفض ذلك التقابل، وكان يهدف إلى «تحرير التنافر»، حيث لا يسمع أي تآلف بوصفه متناغما بطبيعته أكثر من أي تآلف آخر. ونحن إنما نفقد التنافر بتحريره. ذلك أن التنافر يكون كذلك بمقابلته مع التوافق (consonance)[15] وهو يضفي على الخط الموسيقي حياة خاصة فقط بسبب هذه المقابلة.

وأخيرًا، فبدون اللحن تفتقر الموسيقى إلى أهم جوانب الدلالة الموسيقية؛ ليست الموسيقى «أثرًا صوتيًا» بل إنها تعبير عن الحياة، واللحن هو العلامة الأساسية لهذا. إن الألحان هي الأفراد الموسيقية الحقة، إنها الشخصيات على خشبة المسرح، التي يتلو النغم قصص حيواتها. لقد مثلت موسيقى ياناتشيك كل ذلك أعظم تمثيل. ولم تكن ألحانه المأخوذة من إيقاع الكلام البشري المشتقة، في الآن نفسه، من تقاليد الغناء والرقص عاطفية تمامًا، بل إنها صور للنطق البشري الأصيل، كما لو كانت صادرة عن القلب مباشرة بدلًا من أن تكون مستمدة من ذخيرة الصيغ الجاهزة.

(15) التوافق هو تجميع لنغمتين أو أكثر يعطي إحساسا بالتآلف الصوتي والراحة النفسية. (المترجم)

كانت مثل هذه الألحان في متناول المؤلفين الموسيقيين حتى منذ عهد قريب: شاهد دراما نهر كورلو (*Curlew River*) لبريتن (Britten)، أو الكونشرتو الثلاثي (Triple Concerto) لتيبت (Tippett)، أو مجموعة أغان هاراوي (*Harawi*) لميسيان. هل نقول بأن المخزون اللحني نهائي، وأنه قد نضب؟ قطعًا لا.

لست أشك في أن ما تثيره محاولة اتباع خطى ياناتشيك من مشكلات هي، على أقل تقدير، بحجم ما تثير محاولة شونبيرج؛ لكن لا بد ألا يضللنا التفكير بأن راديكالية الصيغ التي أتى بها شونبيرج سبب لتبنيها بدلًا من رفضها. بل إن من المعقول أن يرتاب المرء من العقيدة الفنية التي تقول بضرورة التخلص من التونالية، وتحدي الأذن الموسيقي؛ ذلك أنها عقيدة تمتد جذورها في الموسيقى كنظرية بدلًا من الموسيقى كصوت. كما أنها مكلفة بالدفاع عن الفن الموسيقي الطليعي مثلما دافع مارك توين (Mark Twain)، متهكما، عن موسيقى ڤاجنر، لما قال عنها إنها أفضل مما نسمعها.

12

أفكار حول شيمانوفسكي

أتناول في هذا الفصل أستاذين من أساتذة أوائل القرن العشرين، هما سكريابن وشيمانوفسكي. الأول في رأيي أحد أعظم المؤلفين الموسيقيين الحديثين، بينما يستحق الثاني، الذي سار على نهج سكريابن، شهرة مماثلة. حاول شيمانوفسكي حلَّ المشكلة التي كان قد تصدّى لها شونبيرج، بينما رفض سعيه إلى إيجاد نظرية من أجل حلها[1]؛ تمثلت هذه المشكلة في تخليص اللغة الموسيقية من تدهورها الموروث، وتنقيتها من الكليشيه الذي بات ينضح منها، وإنقاذها من الوقوع في زلة المشاعر الزائفة. وجزئيا، بسبب نهج شيمانوفسكي الأصيل للغاية في التصدي لهذه المشكلة، فإنه يستحق منّا كل تقدير.

كان شيمانوفسكي مؤلفًا موسيقيًا بولنديًا، لكن ربما مثلما كان شوبان بولنديًا فحسب؛ فلا ينبغي أن يُضللنا موطنه أو حسه القومي إلى الاعتقاد بأن موسيقاه لا بد من فهمها بوصفها تعبيرًا عن وعي قومي ناشئ. لقد ارتبط شوبان بوطنه بولندا للغاية، واحتفى بالموسيقى البولندية المحلية

(1) أدرك شيمانوفسكي مخاطر كثيرة في نزوع معاصريه نحو إنزال موسيقاهم منزلة النظرية. وإخفاء عدم اليقين الأسلوبي خلف قناع «الحتمية التاريخية». انظر:
Karol Szymanowski, *Z Pism*, ed. T. Chylinska, Kraków 1958, p. 105.

في عدد من أعماله الموسيقية، لا سيما في رقصات المازوركا (mazurkas) الرائعة، التي خلق بواسطتها لغة موسيقية كان لها أبلغ الأثر في موسيقى سكريابن وشيمانوفسكي. غير أن أهمية تجارب شوبان الموسيقية لا تكمن في بولنديتها بقدر إسهامها في تطور البيانو الرومانتيكي[2]. لقد أضاف شوبان إلى تركة شومان الهارمونية واللحنية عناصر الحساسية البولندية، التي طورت ما كان معطى بالفعل، نحو اتجاه جديد ومذهل. لقد خفق وجدان شوبان لموسيقى قومه، بيد أن بنيان ذهنه الموسيقي لا بد من فهمه في ضوء التقليد الأكبر للتأليف للبيانو الذي ينتمي إليه.

كذلك الحال بالنسبة إلى شيمانوفسكي، الذي ينبغي فهم أعماله البولندية الناضجة لا بوصفها محاولات لاكتشاف موسيقى بولندية خالصة (بحيث يمكن مقارنتها بموسيقى بارتوك المجرية الخالصة) بل بوصفها تفرعات للفكر الموسيقي الذي نمى في أوروبا المتمدينة. وينطبق القول ذاته، حسب ما أرى، على سكريابن. فبينما حاول كثير من معاصريه فهم لغته الموسيقية المذهلة باعتبارها موسيقى روسية –أو سلافية على أي حال– إلا أن موسيقاه تخضع إلى منطق من المحال فهمه سواء من جهة الموسيقى الروسية القومية أو أعمال المؤلفين القوميين المعاصرين له. إن ميتافيزيقا سكريابن الموغلة في التطرف هي بالطبع روسية جدًا، كما الحال مع الشوق إلى «احتراق العالم» الذي ألهب أعماله السيمفونية. إن ذلك الشوق الغريب كان مُكوِّنا هامًّا في كثير من محاسن الثقافة الروسية، وكذا في كثير من جوانبها الكارثية. على الرغم من ذلك، إلا أن سكريابن ليس مؤلِّفًا

(2) لم يكن ذلك ما رآه شيمانوفسكي، إذ إنه أكنَّ احترامًا كبيرًا لشوبان بوصفه أول مؤلِّف يمسك فرادة الروح البولندي في الموسيقى. انظر المقال عن شوبان:
Skamander, 1923, in *Z Pism*, *ibid.*, translated in *Szymanowski on Music: Selected Writings of Karol Szymanowski*, tr. and ed. Alistair Wightman, London 1999, pp. 177–95.

روسيًا مثلما كان موسورسكي، أو تشايكوفسكي، أو شوستاكوفيتش. إن فنه، كفن شوبان، وكذلك ديبوسي (ومن بوسعه أن يكون أكثر فرنسية من ديبوسي؟) لا بد من فهمه من حيث تطور موسيقى البيانو الرومانتيكية، ولا سيما من حيث الإمكانات الهارمونية الجديدة التي أتاحها البيانو لأكثر أنصاره تفانيا. ويتمثل جزء من عبقرية سكريابن في عدم السماح لعواطفه الجياشة أن تفسد موسيقاه. بل على العكس من ذلك، فقد استطاع احتواء الهوس المتأجج في صميم روحه وحله ببراعة فنه وانضباطه. (ولنقتبس قول بوشكين: «سيدتي، إن كتاباتي أنيقة، لكن فؤادي بربري تمامًا»). تعرض أعمال سكريابن المتأخر نزاعه المثير للعجب في أن يخلع صورة على وجداناته المتبددة: إنها التعبير الأصيل عن «الروح المتأنق» كما وصفه سابانييف (Sabaneev)، وهو الروح الذي انتصر أولا في فنه، وكذا في مسار حياته، على انغماسه الذاتي المسرف الذي نازعه[3]

نشأ شيمانوفسكي، كحال سكريابن، في وسط الشلختا (*szlachta*) [طبقة بولندية راقية]، بمعزل عن الحركات الشعبية والتطورات السياسية في زمانه؛ وكانت تنشئته مصقلة، ومرنة، ما سمح له بالحرية الكاملة في تنمية ملكاته. وقد كرس المؤلفان كلاهما حياته للتأليف، وعاشوا تبعًا لذلك في دين دائم. نظر كل منهما إلى العالم الخارجي باعتباره أبًا متحكّمًا، ومتساهلًا، يمنح ويمنع أحيانًا، يُقابل ذلك التشابُهَ الرّوحيَّ تشابهٌ لا تُخطئه العين في الإلهام الموسيقي. وبالرغم من أن شيمانوفسكي لم يكن مُقلِّدًا بأي حال من الأحوال إلا أنه يمكن القول إن أثر سكريابن على موسيقاه كان أثر الأستاذ لا الزميل. يتضح هذا الأثر بالفعل في أعماله المبكرة المؤلفة للبيانو: تعرض الدراسات (Études) مصنف 4، على سبيل المثال، اشتقاقًا تفصيليًا

(3) Leonid Sabaneev, *Reminiscences of Skryabin*, quoted in F. Bowers, *Scriabin*, Tokyo and Palo Alto 1969, vol. 1, p. 148.

من موسيقى سكريابن من ناحية البناء والهارموني، حتى إن الدراسة الثالثة الشهيرة، في مقام سي بيمول الصغير تتضمن إعادة بناء أدوات لحنية وهارمونية كان قد استعملها سكريابن فعلا – في دراسته في مقام سي بيمول الصغير مصنف 8، رقم 11 (وقد لحظ جيم سامسون تشابهها مع دراسة شيمانوفسكي[4]) ونجد تشابها أيضًا، لعله أهم من ذلك، في الحركة البطيئة الجميلة من صوناتا البيانو في مقام فا دييز الصغير (رقم 3).

لا يقتصر الأثر في هذا السياق على الخط اللحني والتتابع الهارموني فحسب. ثمة تشابه في ما يمكن أن أسميه بـ«الشخصية الموسيقية»: أعني ترتيب النغم على آلة البيانو، وحركة الخط الموسيقي، و«إحساس» الأنامل بالتآلفات، وأصداء المسافة الرابعة المتميزة، والتريتون (tritone)، والمسافة الخامسة التامة، والسابعة الكبيرة – يكتسب كل ذلك بدءا من تجارب شيمانوفسكي الأولى في التأليف للبيانو أهمية تضارع أهميتها لدى سكريابن. ثمة بالطبع نقاط اختلاف. على وجه التحديد، في أن أعمال سكريابن للبيانو إنما تسلك مسلكا منطقيا إنمائيا. فهي إن لم تكن تنطوي على نظرية إلا أنها تنطوي، على الأقل، على منظومة: إذ إن كل قطعة جديدة توسع حدود اللغة الموسيقية في القطعة التي تسبقها وتنميها، بحيث ينحو تدريجيا تسلسلها الكلي إلى أن يؤلف ويعرض أحد أكثر أساليب التأليف للبيانو أصالة. وفي حين أن ثمة إنماءً [تفاعُلًا] في أعمال شيمانوفسكي للبيانو، أو على الأقل حركة تسترعي النظر، إلا أن أثر ذلك ليس كالأثر الذي تحدثه المنظومة، وبالتالي فهي ليست التجربة ذاتها في استنباط اللوازم الهارمونية واللحنية التي تستلزمها الفكرة الموسيقية المفردة.

---

(4) Jim Samson, *The Music of Szymanowski*, London 1980, pp. 29-31. *In Music in Transition*, London 1976.

كما قدم الكاتب نفسه عرضا قيّمًا لمكانة شيمانوفسكي في تطور هارموني القرن العشرين.

ويمكن لهذه المقارنة أن تمتد إلى الأعمال الأوركسترالية؛ إن من المؤكد أن شيمانوفسكي قد بلغ بالتنافر إلى أقصى مداه، واستعمل هارمونيات لم تكن في متناول سكريابن من جهة تحديها للأذن الموسيقية المرهفة. برغم ذلك، إلا أن هارمونيته كانت بأحد الطرق أقل جرأة من هارمونيات بروميثيوس (*Prometheus*)، أوصوناتات سكريابن المتأخرة. ذلك لأن خاصيتها التنافرية إنما تدخل في باب التلوين الموسيقي بدلًا من التركيب. ثمة نظام هارموني في موسيقى سكريابن، حتى عندما يمد حدود التونالية إلى أقصاها، فإنه لا يزال يستبقي على المبدأين الإرشاديين للتركيب التونالي: مبدأ التتابع الهارموني، الذي بمقتضاه تنبجس التآلفات، وتنحل، وتنحرف بعضها عن بعض. ومبدأ الرنين، الذي بمقتضاه يستند الخط اللحني والتتابع الهارموني إلى بعضهما، بحيث يحكم شكل اللحن والحركة الهارمونية الكامنة كلاهما الآخر.

لا تنتمي هارمونيات سكريابن «التصوفية»[5] إلى التقليد الهارموني الغربي العام. ولكنها دالة بطريقتها الخاصة؛ فإن بها توتّرًا، تحله أو تزيده بطرائق ذات مغزى فقط على المدى الموسيقي البعيد. إنها بالتالي تفرض فروضًا هارمونية ولحنية هائلة، وبالكاد غالبا ما يمكن احتمالها. إذ يجب على المؤلف الموسيقي أن يُشكِّل التتابع الهارموني واللحني بناء على مقتضياتها. وينبغي عليه التوصل إليها من خلال تسلسلات يحتمها منطق موسيقي يقتضي التنافر بالفعل. وأعتقد أن شيمانوفسكي لم يخض غمار ذلك النوع من المخاطرة قط، حتى في درر ميتوب (*Metopes*) الشبيهة بموسيقى ميسيان، وأكثف التراكبات الموسيقية في أوبرا الملك روجر (*King Roger*).

(5) استعملت الهارمونية الكلاسيكية الدرجات الخمس الأولى فقط من أصوات السلسلة التوافقية في بناء تآلفاتها. وقد شرع الموسيقيون في القرن العشرين إلى استعمال بقية درجات السلسلة في بناء تآلفات جديدة كليا. منها «التآلف الصوفي» الذي ظهر أول ما ظهر في أعمال سكريابن. إذ استعمله في كثير من أعماله المتأخرة. (المترجم)



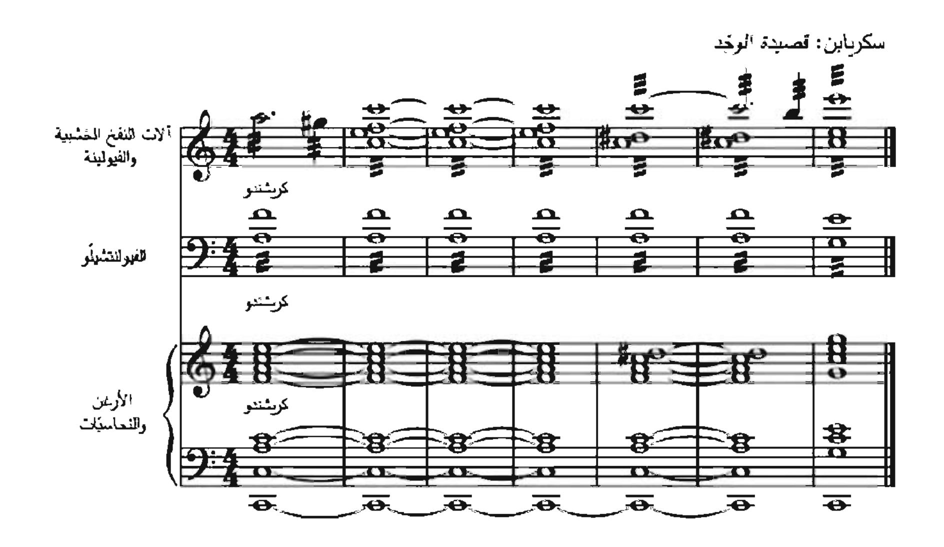
مثال 1

يتشابه شيمانوفسكي مع سكريابن أيضًا في خطوطه اللحنية. أشار جيم سامسون مرة أخرى بنظرة ثاقبة إلى أن شيمانوفسكي يدين إلى موسيقى سكريابن بجشطلت أساسي (*Grundgestalt*) هام: هو سلسلة من القفزات الإيقاعية المتصاعدة يتبعها نزول كروماتي متدرج[6] (يوضح المثال 1 أمثلة سامسون مع مثال ضمنته، حيث تظهر «الوحدة» الأساسية في البنية، وهي المشتقة أساسا من الموتيف الافتتاحي في تريستان وإيزولده).

إن ذلك ليس إلا أحد التشابهات بالغة الأهمية الكثيرة بين الذهنيتين اللحنيتين لكلا المؤلفين؛ إلا أنني أرى أن من الخطأ التوكيد على هذه التشابهات؛ فالاختلاف في الفن أكثر أهمية من المشابهة. وهنا الاختلاف

(6) Ibid., pp. 108-9.

شاسع. فبينما كان سكريابن مؤلفًا موسيقيًا متكاملًا، بالمعنى الكامل للكلمة، يشتق تجاربه الهارمونية المتعمقة من إحساس بالعلاقات اللحنية بين النغم، ويشتق ألحانه من الفضاء الموسيقي الذي تهيئه تآلفاته الهارمونية، بقي شيمانوفسكي مؤلفًا موتيفيًا وتلوينيًا، كما أن ذهنه الموسيقي غير مفعم حقا بالمبادئ اللحنية.



مثال 2

ربما يتضح تأثير سكريابن أكثر في التلوين الموسيقي، وطابع أعمال معينة في المرحلة المتوسطة، لا سيما في السيمفونية الثالثة (أغنية الليل *The Song of the Night*)، التي تتشابه بصورة واضحة من جهة نسيجها الموسيقي وجوها مع قصيدة الوجد (*Le Poème de l'Extase*). الخط اللحني الملون والملِحّ، والتلوين الأوركسترالي المُمَوَّج، وزمجرة بدال الأرغن[7] –

(7) البدال أو الدواسة (pedal) دواسة أو أكثر تظهر في الجزء السفلي من الآلة الموسيقية ولها عدة استخدامات: ثمة دواسات للبيانو، والأرغن، والهارب، والتيمباني. وفي آلة الأرغن تستخدم الدواسات تحت قدمي العازف كلوحة مفاتيح لإصدار النغمات الغليظة من الآلة التي تصاحب الألحان التي يعزفها بأصابعه على لوحة المفاتيح الموجودة أمامه. (المترجم)

هذه السمات الشكلية الهامة في سيمفونية شيمانوفسكي مشتقة بالكامل من المقطع الختامي من قصيدة سكريابن (وبصورة غير مباشرة من هكذا تكلم زرادشت لشتراوس). وأهم من ذلك هو إحساس أن موسيقى سكريابن كما لو أنها تتجه باستمرار نحو بلوغ قمة، ولا تتوانى في ذلك إلا لالتقاط الأنفاس، فتندفع مرة أخرى في حالة من الهياج. عندما تنقطع الموجة العالية، يلفظ سكريابن أحد أبرع حلوله الهارمونية (المثال 2): تآلفات نحاسية هائلة متباعدة بصورة فاتنة، فوق أرضية نغمة بدال دو الغليظة على آلة الأرغن مع الطبول، بينما تحمل الوتريات المرتعشة [التريمولاندو] والآلات الخشبية الحركة وتأخذها إلى أوجها. والبنية الهارمونية هي بنية تتابع هارموني موسع مبني على تآلف الدرجة الرابعة (I-IV)، في دو الكبير. «يُلوّن» تآلف الدرجة الرابعة [دون المتسلطة] (subdominant) أولا بسابعة كبيرة، ثم سابعة صغيرة، ما يعرض توترا شديدا، يزداد وينقص حتى حله النهائي في مقام دو الكبير.

من اللافت أن نجد ما يُذكّرنا كثيرًا بهذا المقطع في ختام أغنية الليل؛ حيث تشق الموسيقى طريقها لبلوغ ذروتها النهائية، بأسلوب سكريابن، مع شعور متواصل ببلوغ ذرى وهمية، يتخللها تردد لاهث وشهوانية مشدوهة، عندما تصل الموسيقى إلى ذروتها، عند المازورة 495، يجرفنا تآلف غامر، بتوزيع أوركسترالي يُذكّرنا كثيرًا بأسلوب سكريابن. في (المثال 3) ثمة مجددًا جوقة من النحاسيات ومن ورائها نغمة بدال دو الغليظة على الأرغن. تُسيّر الوتريات الحادة المرتعشة [التريمولاندو] الخط اللحني في معية الخشبيات، بينما يعطي الطبل المزغرد (trilling)[8] الهائل (في تكامل مع الأجراس والبيانو) طابعا عنيفا للحركة.

(8) تنحصر الزغردة (trill)، وهي حلية موسيقية، في تناوب العزف السريع لنغمتين متقاربتين، ويعبر عنها بالحرفين: (.tr) يتبعها غالبا خط أفقي متعرج. (المترجم)



مثال 3

ولا يحل شيمانوفسكي التآلف، لكنه يجعله يذوي بأن يضيف تدريجيا هارمونيات جديدة ذات تلاوين، بينما يستبقي نوتة البدال على نغمة دو الغليظة حتى المازورة 526، عندئذ يستكين الأوركسترا والجوقة أخيرًا بتنهد في توزيع أوركسترالي بارع في مقام دو الكبير. بعدما جابت منطقة دو الكبير الهارمونية لحوالي 20 مازورة؛ إن تأثير ذلك هو تأثير قفلة دينية غير تامة (IV-I)[9] طويلة جدًا ومثقلة، حيث يطبع تآلف الذروة –وهو التآلف ذاته المشتق مباشرة من أعمال سكريابن– بطابع الدرجة الرابعة من المقام بفضل نغمة البدال على نغمة دو الأساسية.

(9) أي التتابع الهارموني من النغمة دون المتسلطة (subdominant) إلى تآلف النغمة الأساسية (tonic) والمعروفة بالقفلة الدينية أو الكنسية (Kirchenschluss). وهي قفلة غير تامة تعطي إحساسا سمعيا بنهاية غير كاملة. تتألف، كما أشرنا، من تتابع تآلف الدرجة الرابعة IV من المقام وتآلف الدرجة الأولى I. وقد شاع هذا التتابع في قفلات نهايات الفقرات أو الأعمال الموسيقية الكنسية. وفي التراتيل البروتستانتية تصاحب هذه القفلة تلاوة كلمة «أمين». (المترجم)



مثال 4

تظهر أمثال هذه المقارنات تأثر شيمانوفسكي العميق بسكريابن، لا سيما حينما يحاول أن يخلع صورة على حالة عقلية، وكذا لغته الموسيقية الخاصة: إن أغنية الليل هي التعبير الأساسي عن نزوع شيمانوفسكي إلى الشرق[10]، وهي العمل الذي أودع فيه كل معرفته الدقيقة في التدوين الأوركسترالية. إن معناها شخصي تمامًا، وفي الآن نفسه، تساوره رغبة عارمة في الانكشاف أمام الجمهور. إلا أن مقارنته بقصيدة الوجد، لسوء الطالع، تبيّن مواطن الضعف النسبي في لغة شيمانوفسكي: فأغنية الليل لا تضاهي البراعة المعمارية لقصيدة سكريابن، وطاقتها الجامحة، وبناء هارمونياتها المتعاقبة الشامخ: إن قصيدة الوجد لها بنية الصراع والحل، وهو ما تنطوي عليه المازورات الأولى منها. يقدم في هذه الفقرة (المثال 4) حلا هارمونيا لافتا في انتقاله من تآلف النغمة الكاملة إلى تآلف دو الكبير، وهو وثيق الصلة بالتتابع الهارموني من «سادسة سكريابن» إلى النغمة الأساسية، كما الحال في ختام القصيدة الشيطانية (*Satanic Poem*)، مصنف رقم 36. إن ذلك التتابع الهارموني المار وسط تعرجات لاتونالية إلى تآلف دو الكبير المنبسط يهيمن على حركة السيمفونية. (جادل ماك دونالد (-Mac

(10) مصطلح لا أستعمله بأي حال من الأحوال بالمعنى الذميم الذي استعمله إدوارد سعيد في كتابه المؤثر الاستشراق. انظر:

Orientalism, New York 1971.

Donald) أن سكريابن قد تحتم عليه أن «يكسب» حق التآلف دو، بما أنه بطريقة ما اضطر إلى الخروج إليه من مناطق قاتمة مثل صول بيمول[11]. على العكس من ذلك يبدو لي أن استعمال المجال التونالي لتآلف دو الكبير سمة متكررة في لغته الموسيقية، كان لها أبلغ الأثر على موسيقى شيمانوفسكي).

حتى إن قصيدة بروميثيوس تتضمن الحل [التصريف] الهارموني ذاته – أي الانتقال البطيء من ظلال التآلفات المبنية على الدرجة الرابعة إلى ختام مهيب في فا دييز الكبير؛ أما أغنية الليل، على النقيض من ذلك، برغم أنها تنتهي بتقرير شديد على دو الكبير إلا أنها لا تنحل [تُصرَّف] هارمونيا بالفعل. إنها تفتقر إلى الزخم الهارموني المميز لقصيدة سكريابن، ولا شيء يسبق ذروتها يُحتّم الانتقال إلى دو. إن بنى شيمانوفسكي التونالية الراكزة المبنية على أرضية نوتة البدال (pedal-based) يندر أن تبدو حركتها كأنها تسير وفقا لمنطق هارموني؛ فالهارمونيات التي تسبقها تمحيها الجمل التونالية، ولا تخمدها. إن التونالية عندما تعاود تأكيد ذاتها في موسيقى سكريابن فإن ذلك لأنها تكون مستدعاة بوساطة فقرات لاتونالية تتوق إليها. إن أثر ذلك مهول ويعرض أحد أعظم تجلّيات التآلفات المبنية على الدرجة الرابعة [دون المتسلطة] المتأنقة الفاخرة من السلّم.

من المؤكد أن موسيقى سكريابن للبيانو تنحرف عن فكرة التصريف الهارموني التونالي (tonal resolution) وتقترب أكثر من فكرة شونبيرج عن «وحدة الفضاء الموسيقي» لكن عادة ما تستعمل التآلفات التي لا تعد جزءًا من الدليل التونالي بأي حال، كما في حال تآلف مي الكبير الزائد الذي يختتم قصيدة نحو اللهب (*Vers la Flamme*)، بأسلوب يخلق شعورًا قويًا بالتصريف الهارموني التونالي. وبالمثل، فحتى إذا انتفت كل إشارة إلى

(11) Hugh MacDonald, *Skryabin*, Oxford 1978, pp. 17–18.

التونالية، فإن سكريابن يندر ألا يسترشد بمنطقها – ذلك المنطق الذي يمكّننا من سماع التآلف بوصفه نتاج التآلفات التي تسبقه، وبوصفه مجيبًا عليها.



مثال 5

وقد شرع الموسيقولوجيون في تحليل «منطق التونالية» هذا بسبل ليست تفترض أنه ينحصر في الأعمال التونالية فحسب[12]؛ لكن يبدو لي أن ثمة عيبًا يشوب الكثير من هذه التحليلات –وهو لا ينفصل عن كونها تدعي صرامة «علمية» بصورة ضمنية– إنها يمكن أن تطبق، في آخر المطاف، على موسيقى سكريابن وشيمانوفسكي على حد سواء. فلننظر، على سبيل المثال، في مفهوم «التونالية الشاملة» (pantonality)[13] كما طرحه ريتي

(12) منهم هيندميت على سبيل المثال، وريتي، في عدد من الأعمال. انظر بالأخص:
Rudolph Reti, Tonality-Atonality-Pantonality, London 1958.

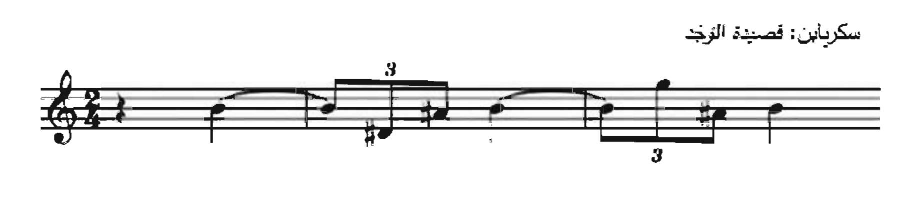
(13) مصطلح أطلقه شونبيرج للإشارة إلى الموسيقى اللاتونالية. (المترجم)

(Reti)؛ إذ يبدو مشتملًا بالمثل على الأساس التونالي المتهالك في موسيقى شيمانوفسكي، وعلى المنطق الصارم في صوناتا البيانو الثامنة لسكريابن – اللذين لا يتضمنان إشارة إلى التونالية، ولكنهما لا يتحديانها أيضًا، ولكنهما يعيدان إنتاج ما تتضمنه من وجوب دينامي.

ينبجس نقد أكثر أهمية، حسب ما أعتقد، من المقارنة بسكريابن؛ إذ يبدو لي أن أسلوب شيمانوفسكي يخلق مطلبًا لحنيًّا يفوق قدرته على الإيفاء به – مع بعض الاستثناءات التي سأعود إليها بعد قليل. ليس يعني هذا القول إن موسيقى شيمانوفسكي تعدم الألحان، بل إنها على العكس تتضمن الكثير منها، بل حتى ربما أكثر من الكثير؛ وإنما يعني بالأحرى أن ألحانه غالبًا ما تفتقر إلى النضارة والجاذبية. إنها تمتاز بطابع مجرد ومدروس يستعصي على الوصف، ولكن يسهل سماعه. انظر على سبيل المثال في اللحنين في المثال 5، من أغنية الليل، ونبع أريثوزا (*Fontaine d'Aréthuse*) (رقم 1 من «أساطير *Mythes*» للفيولينة والبيانو، التي اشتهرت بفضل هارمونياتها الانطباعية الفاتنة). إن هاتين الفكرتين كلتيهما مصقولتان بإتقان، بدون لمحة سخف، وتزخران بالمضامين؛ إلا أنهما تتركان المستمع باردًا. فلا تستغرقاننا، ولا يسعنا سماع أي منها باعتباره مكونا جوهريا في الحركة الموسيقية. على العكس من ذلك، فإن إحدى السمات الهامة لهذا الأسلوب المتمثل في هذه الأعمال هي أننا نسمع الحركة الموسيقية عمومًا متقدمة بمعزل عن اللحن، كما لو كان اللحن مفروضا على فكرة موسيقية دينامية منفصلة من الخارج.

لست أريد أن أخلص من ذلك إلى أن كل الألحان لا بد أن يكون دياتونيًّا، أو أن يستعمل منطق السلم الدياتوني؛ بل على العكس من ذلك، فإن أحد أعظم المنجزات الموسيقية في القرن العشرين تتمثل في تقويض هذه

الفكرة، ما أعطانا ألحانا مشتقة بالكامل من سلم الأبعاد الكاملة (ديبوسي) أو عبارات موسيقية أخاذة تتحدى التونالية بإطلاق (بيرج في أوبرا لولو)؛ إلا أن المثالين المذكورين من موسيقى شيمانوفسكي لا يعدان ألحانا، كما يبدو لي، بالمعنى الذي اجترح به كل من ديبوسي وبيرج ألحانه اللاتونالية، التي قد تقف بمفردها كتعبيرات حركة موسيقية متكاملة.



مثال 6



مثال 7

تفيدنا مرة أخرى المقارنة بسكريابن: إن الثيمة الافتتاحية من قصيدة الوجد -بإرادة واهنة (*con voglia languido*) (المثال 6)- على الرغم من أنها غير معينة المقام، إلا أنها شذرة لحنية مزدانة بصورة رائعة، بوسعها أن تنبري مكتفية بذاتها، وأن تنمو أيضًا وتتطور (يلغي الهارموني والإنماءات اللاحقة كلاهما التلميحات إلى مقام سي الكبير/الصغير تمامًا).

لقد نظم سكريابن طوال مسيرته الفنية الحركة الموسيقية بالاستناد إلى مبادئ لحنية، سواء كانت تونالية (كما في اللحن الذي يلهب الحركة الأولى من القصيدة الإلهية)، أم لاتونالية (كما في المثال 7، الثيمة من الصوناتا السابعة التي لا مثيل لها). استطاع سكريابن بفضل لحنيته إقحام المستمع في حركة موسيقاه، وأن يُحدِث الانتقال من تنافر إلى آخر كما لو كان يحدث بحكم ضرورة باطنية، لن توجد إلا بوصفها حركة في أذن المستمع الذي يقنع بسماعها. حتى إن آريا روكسانا التي لاقت الاستحسان (من أوبرا الملك روجر، الفصل الثاني) تفشل في إقناعنا بحتميتها مقارنة بسكريابن – وهي نقطة يبرزها بصورة أوضح إعداد كوشانسكي للفيولينة والبيانو.

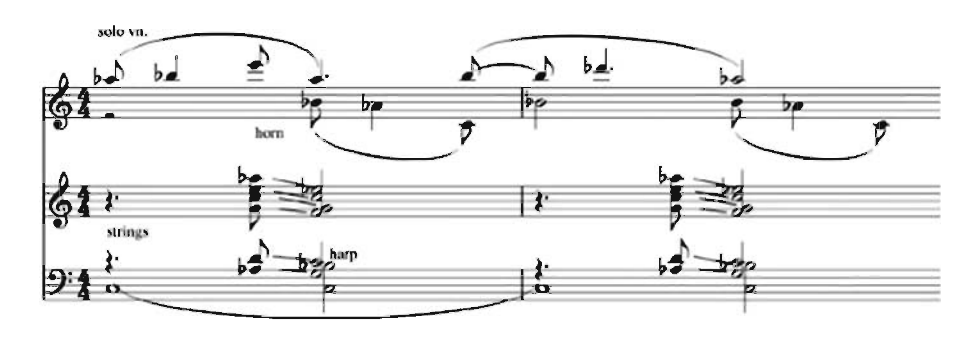
ينبغي ألا نظن أن شيمانوفسكي قد تحاشى اللحن ووظيفته ببساطة؛ بل إن موسيقاه، على النقيض من ذلك، تخلق حاجة إلى اللحن، مثلما أشرت إلى ذلك. يزود اللحن الخط الموسيقي بالدينامية الداخلية جاعلًا المستمع مشاركًا في حركته بملء الإرادة: إذ إنك باللحن تتوحد مع الموسيقى، ما دامت: يسمع اللحن، إذن، في شوق إلى تكملته؛ إن اللحن هو التبلور الموسيقي لفكرة الشوق. وقد صار اللحن بالنسبة إلى شيمانوفسكي، الذي كان شغله الشاغل التعبير عن الشوق، رمزًا قويًا دالًّا على «الفتنة» الموسيقية؛ وبدون فكرة الفتنة بأصدائها كافة لا يمكن وصف مضمون أعمال شيمانوفسكي الموسيقية الكبرى. تعني الفتنة بالنسبة إلى شيمانوفسكي كل ما تعنيه فكرة «السر» من دلالات بالنسبة إلى سكريابن: إنه القوة التي تلوح في الآفاق، التي تعد بعطايا من الخبرة والمعرفة تفوق الوصف[14]

(14) في *'Wyclowacza rola muzyki'* (الدور التربوي للموسيقى)—Z Pism, op. cit., p. 214— يشير إلى «فتنة الموسيقى الملغزة، المحررة» ترتبط هذه العبارة كما سأقول أدناه، بـ«سؤل» الملك روجر. (المترجم)

يرمز إلى الفتنة في شخص الراعي – ديونيسوس في أوبرا الملك روجر، الذي عمل إلها محايثا على صورته الخاصة، إذ وصفه بأنه «جميل مثلي» (*piękny jako ja*). إن شخص الراعي هو التجسد الدرامي للمعنى الموسيقي الذي سعى إليه شيمانوفسكي؛ إن وعد الفتنة هو وعد بجواز غير محدد تكون دلالته إيروسية بدون أدنى شك. كان ذلك الشوق هو الذي يؤجج الولع المتقد في موسيقى شيمانوفسكي. ويظل هذا الشوق بحاجة إلى اللحن؛ ذلك الصوت الذي يؤالف بين القلوب. يتألف إنجاز شيمانوفسكي الأسلوبي في ابتكار أدوات بديلة ناجعة للحن – أدوات موسيقية تسبغ على موسيقاه مسرة بدون توسط، وتحريكا ديناميا. وفي هذا الإنجاز تبزغ ثلاث سمات هامة على وجه التحديد: التلوين، والموتيف اللحني، وإيقاع الأستيناتو القائم على أرضية البدال.

أولا، التلوين. لقد قال سكريابن مرة عن نفسه إنه، على العكس من ريشارد شتراوس، قد كتب موسيقى سيمفونية تتميز جميع أصواتها. ربما ردد شيمانوفسكي القول نفسه، إذ كان أستاذًا عظيمًا في التلوين الأوركسترالي، وكان بوسعه مضاعفة الأصوات بغير حد بينما يضمن تميزها عن بعض. وقد اكتسبت هذه الرشاقة التلوينية، في أعمال المرحلة المتوسطة، معنى جديدًا؛ إذ صار التلوين المكون الأساسي في «الاجتذاب» الموسيقي – تلك السمة التي تجذب المستمعين إلى الموسيقى. وعلى الرغم من أنه بالكاد يمكن القول إنه قد طور تقنية شبيهة بتقنية شونبيرج في اللحن الملون نغميا (*Klangfarbenmelodie*)[15] إلا أنه يصح القول إنه قد استعمل التلوين اللحني بطريقة مبتكرة، كلبنة أساسية في البناء الموسيقي.

(15) تقنية في التلوين الأوركسترالي، استعملها شونبيرج وفيبرن وغيرهما. تعتمد على تقسيم الخط اللحني أو الموسيقي الواحد وتوزيعه على آلات منفردة مختلفة عوضًا عن إسناده إلى آلة مفردة أو أسرة واحدة من الآلات الموسيقية مما يضفي تلاوين جديدة على اللحن الواحد. وتقارن هذه التقنية في بعض الأحيان بالتنقيطية pointillism عند المدرسة الانطباعية الجديدة في التصوير.



مثال 8

من الصعب تعريف «التلوين». ذلك أن المصطلح يشير إلى سمة موسيقية تكثّف أبعادًا متكثرة في بوتقة جشطلت واحد: يمكن القول، على سبيل التبسيط، إن التلوين هو كل ما يتغير في المدونة الموسيقية بما لا يتعرض للهارموني أو الميلودي. كان شيمانوفسكي أستاذًا في تنصيب الأبنية اللحنية الملونة، التي تنمو وتذوب في بعضها، وتنتقل عبر الطيف الشعوري بكل الجاذبية التي قد نلقاها في لحن لشوبرت. وهكذا، ينبثق نوع من «التلوين اللحني» الذي لا يستند إلى العلاقة الأفقية بين النغم بقدر ما يستند إلى التشابك بين البقع اللونية اللحنية وتخللاتها.

مثال ذلك المازورات 27-41 من سيمفونية أغنية الليل، حيث يلعب صولو الفيولينة لحنا زائفا محلقا (المثال 5) على أرضية من التلوين الأوركسترالي تتحرك ببطء. تتألّف هذه المازورات الثلاث من الوتريات المرتعشة [تريمولاندو] والبيانو، مع تزاويق لحنية على آلتي الكلارينيت والشلستا، فوق الباص المنقور [بيتزيكاتو]. تتضمن الثلاث مازورات التالية موتيفة منقوطة مرتعشة على الوتريات، مع ظل تآلف منفرط [أربيجي] مموج على البيانو، فوق تآلفات قصيرة مكتومة على آلة الهارب. يذوب صولو الفيولا الصادر عن القالب اللوني الأول بينما تتلاشى أصوات آلات

الكلارينيت. تعود الكلارينيت والفلوت مرة أخرى بنغمات تنقل التلوين اللحني إلى منطقة جديدة، حيث ينحصر التريمولاندو في الوتريات الغليظة [المنخفضة] مع موتيفة لحنية تخفق على آلات الخشبيات والشلستا. يدخل صولو آخر للفيولا بصورة وجيزة يضاعف شذرة لحنية من اللحن الزائف أخفض بأوكتاف. يقع الكل بدون تمييز في قالب لوني رابع، حيث نسمع نداءات الهورن المتعضة فوق وتريات مزلقة [غليساندو] والهارب والتيماني المكتومين (المثال 8). يتكرر كل قالب من هذه القوالب اللونية بعد ذلك بدلالة لحنية في العمل. يمكن العثور على عدة أمثلة أخرى في كونشرتوي الفيولينة اللذين يحويان براعة منقطعة النظير في استعمال الأوركسترا. ويتمثل أحد أسباب عدم شهرة أعمال شيمانوفسكي النسبية المؤلفة للبيانو وموسيقى الحجرة في غياب علبة الألوان الهائلة التي يستطيع بواسطتها تأليف هذه المؤثرات المذهلة؛ لقد ألغى شيمانوفسكي اللحن بواسطة هذه التلاوين اللحنية، إذ توصل إلى بديل قدير استطاع من خلاله أن يعرض أساسات الفتنة الموسيقية. لذا فليس من الغريب، كما أشرت، إن بدا الإعداد الموسيقي لآريا روكسانا للفيولينة والبيانو باهتًا وباردًا جدًّا بالنسبة إلى العمل الأصلي، ذلك أن فتنة ذلك اللحن لا تنفصم عن النسيج الموسيقي المزركش المنسوج في إطاره.

نتطرق الآن إلى مناقشة الموتيف اللحني: إن كونشرتو الفيولينة الأول –الذي يوضح على أتم نحو استعمال شيمانوفسكي للتلوين اللحني– لهو أفضل مثال كذلك على وسيلته الأسلوبية الثانية: الاستعاضة عن اللحن بموتيفات لحنية مقتضبة ومتكررة. يظهر هذا الكونشرتو فنه في الكتابة الأوركسترالية في أنصع صوره، وكذلك نوعًا مبتكرًا من الرونق اللحني. فبينما قد خلق المؤلِّف، في سيمفونيته الثانية، أسلوبا يتيح الألحان الجريئة المتوثبة، من الصنف الذي برع ريشارد شتراوس في تأليفه، كما أن

السيمفونية ككل تقارب أسلوب شتراوس، إلا أن الطابع اللحني سرعان ما يتلاشى، تاركًا خلفه شعورًا بالمعارضة الموسيقية اللبقة فقط [لشتراوس]. أما كونشرتو الفيولينة يختلف عن ذلك، فبدءًا من المازورات الافتتاحية المكهربة، بهارمونياتها المتماسكة وأجزائها الحادة المرفرفة، تستغرق الحركة الموسيقية السامع بالكامل، إذ نسمع نوعًا جديدًا من اللحن، يتحرك من تلقاء ذاته، ويحركه كذلك بناء هارموني منطقي للغاية. وتشتق السمة اللحنية للعمل بالكامل من تقرير الموتيفات اللحنية المقتضب في تتابع سريع.



مثال 9

وقد ذكر سامسون بعض هذه الموتيفات اللحنية[16]، ويمكن ملاحظة أنه ليس بالإمكان أن يقوم إحداها بمفرده كمادة لحنية؛ وبالرغم من ذلك، إلا أنها حينما تمزج ببعضها، في بنية الكونشرتو سريعة التحول، فإن كل موتيف منها يبدو وكأنه ذو صوت فريد؛ لا سيما ذروة المثال 9، حيث يستعمل شيمانوفسكي وسيلته التلوينية اللحنية المفضلة، السابعات المتوازيات، من أجل خلق توتر مثير يتملك كل الأوركسترا، ويجره من هارموني إلى آخر بقوة تضارع قوة لايتموتيف ڤاجنر.

يتخلى شيمانوفسكي عن مقتضيات البناء الكلاسيكية من أجل بناء هذه الأجزاء اللحنية، ويقسم الكونشرتو ذاته إلى مقاطع صغيرة متصلة، يعرض

(16) The Music of Szymanowski, op. cit., p. 89.

ذلك صيغة متدفقة حرة، حيث بإمكان الموتيفات أن تندفع معا بحسب الرغبة (*ad libitum*)[17]، وحيث يخلق جزء صولو الفيولينة الرابسودي الدعامة التي تقوم عليها المقاطع اللحنية. وقد كانت النتيجة أحد أنجح أعمال شيمانوفسكي، بحيوية وخط لحني صاف من نتاج قريحته، وربما كانت فريدة في مجملها.

أتعرض الآن إلى مناقشة استعماله لإيقاع الأستيناتو القائم على أرضية نوتة البدال: أعتقد أن في ذلك يكمن مفتاح أسلوبية شيمانوفسكي، في نجاحاتها وكذا في إخفاقاتها؛ إننا إذا نحينا جانبا كونشرتو الفيولينة الأول والسيمفونية الثانية، وهما عملين منعزلين عن مجمل أعماله الموسيقية من الناحيتين البنائية واللحنية، سنجد أن الوسيلة الموسيقية الأساسية التي يستعملها شيمانوفسكي من أجل أن يبث الحيوية والاتصال في تراكيبه الموسيقية هي إيقاع أستيناتوي مطرد، وقوي، وموزع أوركستراليا بدقة، عادة فوق نوتة بدال راسخة، وغالبا بالارتكاز على مركز تونالي محدد. إن أهم ما في ذلك هو نوتة البدال هذه، إذ إنها توازن الهارمونيات المبعثرة للأجزاء التي تعلوها، وتمثل محاكاة شاملة للبناء الهارموني.

ولا يختص إيقاع الأستيناتو الممدد بموسيقى شيمانوفسكي وحده؛ بل إنه أحد المنابع الأساسية التي استقى منها سترافنسكي أسلوبه «البربري»، وقد أضحى كليشيها على يد جون أدامز. بالرغم من ذلك، إلا أن المزج بين الأستيناتو وبين نوتة البدال ذو أهمية خاصة في موسيقى شيمانوفسكي. إنه المقابل لـ«فتنة» الموسيقى: رمز للأساس الموسيقي الوجداني العميق، الذي تقوم عليه سائر الكماليات الموسيقية في النهاية.

---

(17) إرشاد يكتبه المؤلف الموسيقي في أماكن معينة من المدونة الموسيقية. وهو يسمح للمؤدي بحرية لعب سرعة الأداء الموسيقي أو يدل على السماح للمؤدي بإضافة فقرة تقاسيم، «كادينزا». وقد يكتب هذا المصطلح على فقرة اختيارية يمكن أداؤها أو حذفها. (المترجم)

وقد خلع على الأستيناتو القائم على البدال دلالة درامية في أوبرا الملك روجر، إذ إن الفصلين، الأول والثالث، كلهما مؤلف بالكامل تقريبًا بواسطة نوتات البدال المطولة، تشتمل على أوكتافات وخماسيات في صوت الباص (إن نظرة خاطفة على خط الباص المدون ستكشف لنا هذا). تخرج الموسيقى، فوق ذلك البدال، ما يكتنفها من مشاعر مهتاجة، وتواقة، وشهوانية، كشجرة عتيدة في مهب الريح. وإن شئنا أن نرى هذه الشجرة إذا همدت الريح فينبغي علينا الاستماع إلى مقطوعة الأم الثكلى (*Stabat Mater*)[18] إنما في هذين العملين، حسبما أزعم، يصل شيمانوفسكي إلى تتويج مشروعه الفني، ويسكّن، موسيقيًا، الشوق الذي كان قد استبد بأعماله المبكرة، وحري بنا أن نعود إلى سكريابن بصورة عابرة بغية فهم هذين العملين.

كان المؤلّف الروسي واعيًا بالصلة بين الوجدانات التي تنقلها موسيقاه، وتسكينات الرغبة الجنسية وسوراتها؛ فهو يروي، في محادثة مع سبانييف: «لقد عرفت، منذ بداية عهدي بالتأليف، أن الفعل الإبداعي يرتبط بالفعل الجنسي برباط لا فكاك منه، وإني أعلم بدون شك أن الدافع الإبداعي في نفسي إنما يحوز على كل علامات الإثارة الجنسية...»[19] إن مسودات قصيدة الوجد، كما هو معروف، كانت تحمل عنوان «قصيدة الانتشاء» (poème orgiaste)، وهو تعبير أراد به سكريابن تجميل معاني خبرة النشوة الجنسية. يبدو لي أن ذلك الكشف غير المفاجئ إنما يزود المستمع بفهم أوضح بكثير لتوجهات سكريابن الموسيقية غير العادية –بغنج عذب يخفت

(18) الأم الثكلى أو ستابت ماتر هي مجموعة تراتيل تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي. وهي كلمة لاتينية معناها الحرفي: «الأم الواقفة». والمقصود وقوف السيدة العذراء مريم أمام خشبة الصليب. (المترجم)

(19) Quoted in F. Bowers, op. cit., vol. I, p. 293.

شيئًا فشيئًا، وبملاطفة تزداد تداعبًا، وسُمًّا، إلخ- أكثر من كل التأملات البغيضة لمدام بلافاتسكي.

ولا يخفي شيمانوفسكي، كحال سكريابن، الطابع الإيروسي لإلهامه الموسيقي؛ وهو يعرض هذا كله في كونشرتو الفيولينة الأول وسيمفونية أغنية الليل. وتعرض موسيقاه، في الآن نفسه، صراعا متزايدا من أجل تهدئة ذلك الولع الإيروسي، وإنزاله من مملكة المواراة، و«الفتنة». فلا يمكن أن يستبقى على الفن في حالة من الشهوانية الخالصة؛ وتتبخر الشهوانية في حال فصلها عن تجارب الخلق وإعادة الخلق الملموس، فتترك قلبا بائرا وجافا. ذلك هو في الواقع الطابع الحقيقي للاضمحلال؛ فالمضمحل بليد لا يمكن لمسه بحق، إنه يوجد بصفته حلمًا ووهمًا، خدرًا ذاتيًا، وليس كجواب دافئ. إن كل شعور شهواني، وكل خبرة صوفية، إذن، تظل بحاجة إلى الفعل الواقعي الذي تحمل عليه، فبدون ذلك الواقع تذوي التجربة وتموت.

إن صوفية سكريابن الموسيقية تبلغ نقطة الوهن؛ تلك النقطة التي لا يمكن عندها مواصلة أي تعبير فني بدون الوقوع في براثن التعبيرات الفنية الطنانة المستنفدة. وقد بلغ شيمانوفسكي أيضًا هذه النقطة، ولم يعد يمكن تحمل حسيته المضجرة، بعدما فقدت كل صلاتها بالواقع الذي تقوم عليه. ذلك ما يفسر، من وجهة نظري، سعيه نحو إعادة اكتشاف روح «بولندي» في نفسه – روح متأصل في الأهواء العادية لأناس تجمعهم آصرة ظرفية؛ عبّر شيمانوفسكي في أغنية الليل عن انتشائه الأخير. فقد كان سعيه الحثيث لإيجاد أسلوب أكثر صرامة لازمة لا محيص منها لرغبته في إيجاد أساس شعوري أصيل.

كان تعرفه على موسيقى سترافنسكي وبارتوك بدون شك عاملًا حاسمًا في تطور موسيقاه المتأخرة؛ بيد أن تأثيرهم لا يتعدى حقيقة أنهم يستجيبون

إلى حاجة روحية. إذا بحثنا عن موضوع أوبرا الملك روجر الحقيقي –التي يعرض الليبرتو الصبياني المخطط بها جهدا تمويهيا هائلا– لكان علينا أن نولي انتباهًا كبيرًا إلى «البحث عن الأصول» الذي أشرت إليه. أقر شيمانوفسكي بأن قضية أوبرا الملك روجر كانت قضية استمرار وجوده الفني. أعتقد بأنه كان مصيبًا في ذلك القول، لكن لأسباب مختلفة عن أسبابه.

تعكس أوبرا الملك روجر، بصورة ظاهرية، صراعًا قيميًا مستمرًا، وصراعًا حضاريًا كذلك؛ وقد قيل –في تصريح بالتأثير الضخم الذي مارسه كتاب نيتشه، مَوْلد التراجيديا، على تفكير شيمانوفسكي– إن التعارض الأساسي في أوبرا الملك روجر هو التعارض بين أبوللو وديونيسوس: بين الانضباط والتحرر[20]

وليس ثمة شك في أن ذلك كان جزءًا مما عناه شيمانوفسكي. إلا أننا إذا ما تغاضينا عن التصور المسرحي الأكاديمي للغاية –وهو نوع من الإرشادات السياحية لآثار الثقافة الأوروبية– فإننا سنجد شيئًا أكثر خصوصية، فالدراما نيتشوية بصورة عابرة. أما على المستوى المجرد فإن بها دلالة دينية واضحة، حيث تقابل الأخلاق المسيحية الشوق الشرقي، ويولد من تصارعهما وثنية ريفية، يمزج بها الاشتياق الإيروسي مع تعلق هوميري [نسبة إلى هوميروس] بالشمس والتربة. بيد أن ذلك الرفع (*Aufhebung*) الميتافيزيقي [الهيجلي] للمسيحية إلى الوثنية، حسبما أعتقد، ليس موضوع الأوبرا الحقيقي؛ إن العنصر الإيروسي أهم مكون في وثنية شيمانوفسكي بدرجة كبيرة. إن افتتان الملك روجر بـ«ديانة» الراعي لا ينفصم عن افتتانه بالراعي. إن رسالته ملؤها «الفتنة»، وخلف كل ذلك «سرية». تظهر ألفاظ

(20) انظر تحديدًا المقال الموثق بصورة مقنعة بقلم باولو إميليو كارابيزا (Paolo Emilio Carapezza): ‘Re Ruggero tra Dioniso e Apollo’, in ‘Studi in onore di Cesare Brandi’; *Storia dell’arte*, 38–40, Firenze 1980.

من قبيل «سر» و«لغز» بصفة متواترة عندما يعرب الراعي وحواريوه عن مقاصدهم. من المؤكد أن ثمة أصداء لفكرة سكريابن عن «السر» هنا؛ لكن من المؤكد كذلك أن ذلك هو أعم مواضع الأسرار. ففتنة الراعي تخفي سِرًّا – ذلك «السر الصغير القذر»، كما وصفه فرويد بحق، القابع أسفل الملابس.

إنه سر قد كشفته روكسانا بالفعل، لكن وحده الملك روجر، فيما يبدو، لم يعلمه بعد؛ يتعلق سره غير المعلن بعجزه الجنسي – وهو يقر بذلك في بداية الفصل الثاني من الأوبرا. وفي سعيه إلى هذا الكشف إنما يشرع في «الحج» إلى بيت الراعي. لكن ما الذي يجده هناك؟ إنه لم يجد سوى شوق غير معين، ساحة فارغة، ومذبح تقوم عليه عبادة غامضة ومبهمة. ينقض روجر على ذلك الوهم بنهم انتحاري، بينما يحفزه الأوركسترا بتآلف دو الكبير المألوف. لكن ما الذي لاقاه، ولم؟ إن أشواقه لم تُشبع، أو تُحقق، أو تعيّن. إن نداءه القائل: «تمهّل!»–«إنه هو!»، الذي يقابل به الراعي إنما يكشف الكثير عن عواطفه أكثر من ترحابه المنمَّق. وإذا كانت سَوْرته العاطفية قد اتخذت مظهرًا دينيًّا فذلك فقط لأن الملك، وهو في حالة الإحباط الجنسي التي سببها له الراعي المتستر، إنما سيقدم على أي شيء كي يعطي مضمونًا لشهوته – حتى إذا تطلب الأمر أن يقدم ذاته قربانًا. كان المقصود من تآلف دو الكبير الختامي أن يبدو كأنه حلًّا هارمونيًّا. لكن في الواقع ليس ثمة حل. إنه، كالقفلة الختامية من أوبرا أغنية الليل، بريق متلألئ، سطوع موسيقي لا يتميز فيه شيء. إذ تبارح الحواس مكانها منبهرة، ومذهولة، ولكي نعثر على معنى ذلك «الحل»، لا بد من النظر في الخطاب الموسيقي الذي يتخلله.

إن الأعمال الأدبية التي ألّفها شيمانوفسكي وخطّها بالكاد يمكن وصف مضمونها ومزاجها بأي درجة من الدقة؛ لكن من المؤكد، مما تبقى عنها

من روايات، أنها تعرض حالة الشهوانية الشديدة نفسها مثل موسيقاه[21] يقوم بناء الأوبرا على الليبرتو الذي أتمَّه المؤلّف من المسودة التي أعطاها له إيفاشكيفتش، أحد أشد أنصاره. من المؤكد أن صورته النهائية تهتدي بمنطق شيمانوفسكي في الإلهام الأدبي – فهي مسرفة، وغير محددة، وغير واضحة بصورة أساسية. لهذا السبب كان من الضروري النظر في التعبير الموسيقي الذي يقبع فيما وراء بنية العمل؛ فالموسيقى، في الواقع، في تعارض واضح مع ظاهر النص الأوبرالي. ذلك أن لغة الملك روجر الموسيقية تتنكر لأشواق بطلها المنحطة. لقد استحوذت على شيمانوفسكي عاطفة جديدة تشكل الموسيقى، وتطيح بسيطرة أسلوبه الموسيقي الشهواني.

يستهل ذلك الأسلوب الجديد الأوبرا ببريلود كورالي رائع، في الكاتدرائية البيزنطية التي تمثل معقل الثقافات المتعاقبة. يتأثر ذلك الأسلوب بصورة عميقة ببوليفونية عصر النهضة، والألحان البولندية –أو على الأقل السلافية– وتقوم هارمونيته بجرأة على مسافتي الأوكتاف والخامسة التامة. يمثل الأسلوب ابتعادا تاما عن التلاوين اللحنية غير الضرورية، في محاولة للوصول إلى ما كان يسميه د. جونسون بـ«القاع»؛ تؤكد نوتات البدال المطولة على الاستقرار، بينما تتضافر النغمات في تعاضد مصوغ ببراعة. لا شيء في الأوبرا يضاهي عاطفة ذلك الكورس الافتتاحي المحتدمة وفخامته، الذي يفرض انضباطه طوال الفصل الأول من الدراما، ولا يلبث أن يُسترجَع الأوركسترا من تنميقاته الملونة إلى عواطف أكثر تماسكًا وإلحاحًا. إن نظامه

(21) وقد سجل يانيسواف إيفاشكيفتش حبكة إفيبوس *(Efebos)* – وهي رواية متقدة ومنتشية بالعاطفة المثلية:

Janisław Iwaszkiewicz: *Spotkania z Szymanowskim* (Meetings with Szymanowski), Kraków, 1947.

انظر:

B .M .Maciejewski :*Karól Szymanowski* ,London ,1967 p.62 .

ويبدو أن ثمة مسودة للرواية قد اكتشفت مؤخرا.

يحول الموسيقى، بحيث إنه عندما يختتم الفصل الأول ببيانسيمو، في دو الصغير، يكون أثر الحل الهارموني مقنعًا تمامًا.

ينتفي الصوت الجديد من الفصل الثاني من الأوبرا، الذي ملؤه الفتنة والوهم. ولكنه يعود بصورة مقتضبة في الفصل الثالث، حيث نسمع مرة أخرى أصوات نغمات الجوقة الأسيانة، تمتدح هذه المرة ديونيسوس فيما يبدو، لكنها في الواقع تكرر الهارمونيات نفسها القائمة على الخامسة، التي سنت منطق البريلود الكورالي. يعززها الأرغن، مرة أخرى، بنوتة البدال المألوفة على أرضية النغمة دو. إلا أن ثمة تآلفات بشعة تتعمد إفساد هيئتها، ما يؤدي في النهاية إلى تنحية صوت الجوقة وإفساح المجال «للغز» الديونسي، حيث لا يعتد بشيء، وبالتالي لا يحل شيء.

إن صوت الجوقة هو صوت الجماعة، الصوت الذي يشجب عالم الإباحة المطلقة «السري»، ذلك العالم الذي تتوق إليه نفس المنحط: ذلك أنه عالم يبيح كل شيء، كما يبيح الوهم المنحط العدم ويحتمه. ذلك هو معنى الثمل الذي «لا غور له» الذي يصيب آريا روكسانا، التي كثف بها شيمانوفسكي «الفتنة» الذي ينصرف عنها أيضًا. ترقص روكسانا بإزاء العدم، فالعدم هو ما تكونه. كما أن ظهورها أشبه بالسراب، مثل ظهور الراعي. يحدث «الحدث» الحقيقي، الذي يحاول أولئك المحتالون إخفاءه بشدة، موسيقيًّا في الجوقة: إنه الحدث الذي تبدأ به الأوبرا، ومنه تنمو أحداثها. إنه بإيجاز يعاود العثور على الجماعة بصورة موسيقية.

تمثل أوبرا الملك روجر انفلات شيمانوفسكي الأخير من أسر سكريابن، الذي تضاعفت استحالة رحلته إلى أقاصي الثمل الذاتي: فلم يستطع شيمانوفسكي تحمل كدر الإيروسية المفرطة في موسيقى أستاذه. وانتقلت موسيقاه في الآن نفسه من تلقائها نحو لغة موسيقية تتحدى الكريشندوات

الجنسية في كونشرتو الفيولينة الأول، وسيمفونية أغنية الليل. إن اللغة الموسيقية الجديدة، لغة نوتة البدال، والخامسة التامة، والخطوط الغنائية السلافية الشجية هي لغة الواقع. إنها صوت الجماعة، والزهد الذي يجعلها ممكنة. إنها ما تلبث أن تبدد الجنسانية المحمومة لأسلوب شيمانوفسكي السابق، وتذكرنا بخواء رغبة تقوم على الإباحة وحدها. يهمس ذلك الصوت الجديد في البداية، لكن بإصرار، من الخبرة الدينية التي تؤكدها أوبرا الملك روجر لكن يرفضها بطلها.

يتوجب علينا ملاحظة أن أوبرا الملك روجر قد أُلِّفت في مرحلة هامة من تاريخ بولندا الحديث، حينما بدأ روح القومية البولندية في تحقيق ذاته في المؤسسات السياسية. كان شيمانوفسكي واعيا بالتباين بين تطويره «للفتنة السرية، المتحررة» وبعث روح القومية البولندية. وقد كتب ببصيرة نافذة عن المزالق التي تواجه مؤلف الموسيقى القومية، في زمان قد طُمِر فيه الروح الشعبي الحق تحت غطاء «الموسيقى الشعبية» الجماهيرية التي تميز المدائن[22]، بعد أن بجلته الأغاني والرقصات النابعة بتلقائية من الثقافة الريفية. وقد كان يعي، في الآن نفسه، بالهوة التي تفصل الفنان الحداثي الفعلي –مثلما كان هو بدون شك– عن ما يعرف بـ«روح الشعب»، وقد عبّر عن ذلك في أحد خطاباته:

> «إن شعوري الوطني أعمق وأخلص من الكثيرين. إلا أنني أعي جيدا بما يكفي أن نمطي الفني ليس ساذجا فحسب –في عصرنا

(22) انظر:
'The educational role of musical culture in society' in Z Pism, op. cit., translated in Szymanowski on Music, Selected Writings of Karol Szymanowski, tr. and ed., Alistair Wightman, London 1999, pp. 289-317.
تشارك شيمانوفسكي مع أدورنو بعض ازدرانه للثقافة الجماهيرية (انظر الفصل 13، القادم) وأكن إعجابا شديدا لكل من سترافنسكي وبارتوك لمحاولتهما التنقيب عن صوت الثقافة الشعبية المطمور مع أنهم ظلوا مرتابين في إمكان القيام بذلك فعليا.

> التاريخي والثقافي الحالي– بل إنه أقرب إلى الضرر... فلا يتبقى إلا توديع حياة الفرد الشخصية، والوقوف بجانب أبسط العمال المكرسين والمخلصين، الساعين سعيا حثيثا إلى بناء الأمة بدءا من أساسها؛ لأن بولندا لا يتيسر لها الوقت لذلك الترف الفني، كالذي أكنه، وهي في غنى عنه»[23]

نعلم أن حالة البلبلة السياسية في بولندا، في فترة ما بين الحربين، لم يكن المقصود منها استحثاث المعرفة الذاتية لدى أطرافها[24]؛ إن مضمون ذلك الشعور بمراعاة «الشعب» –سواء أكان في تجسده الخيالي بصفته أولئك «العمال المكرسين المخلصين» أم لم يكن كذلك– ليس سياسيا بل دينيا. لذا، علينا ألا ننده‍ش من أن هذه العاطفة الجديدة، وهذه اللغة الموسيقية الجديدة إنما قد بلغت ذرى ذراها في مقطوعة الأم الثكلى – العمل الذي يقال عنه إنه أفضل ما ألف شيمانوفسكي، والذي استمر صداه في أعمال غوريسكي (Górecki)، وبينديريكي (Penderecki)، والبانوفنيكين (أندريه وابنته روكسانا).

لقد اختار شيمانوفسكي أن يضع نسخة بولندية قديمة للنص، بالتالي، فقد أكد على أن ذلك التقديس هو أيضًا عودة إلى هوية تاريخية وجماعية. يقوم الهارموني مرة أخرى على نوتة البدال والخامسة التامة، مع أن شيمانوفسكي ما يزال يستقي من منابع التلوين الأوركسترالي الرحيبة. لكن لعل أبرز ما يخص ذلك العمل هو خطه اللحني المقنع تمامًا. ذلك أننا نسمع، بدءا من اللحن الافتتاحي (المثال 10)، «دعوة» من نوع جديد،

(23) Letter to Zdzisiaw Jachimecki, 29 January 1920, quoted in Alistair Wightman, 'Szymanowski's Writings on Music', *Res Facta*, vol. 9, Warsaw 1982.

(24) انظر:

Czeslaw Miłosz, Native Realm, a Search for Self-Definition, New York 1968.

ليست دعوة إلى الفتنة. إن هذا اللحن الوضعي الذي يوازن بين مقام لا الصغير وبين مقامي لا/مي الكبير ويضعهما في تناقض حي هو لحن بولندي حتى النخاع. كما أن صنعته ومنطقه يبعدانه تمامًا عن عالم موسيقى الفولكلور الشعبية.



مثال 10

مثال 11

بدأت ألحان شيمانوفسكي استثمار أسئلة التونالية التقليدية وأجوبتها، كما نسمع في العبارة الموسيقية (أ) من المثال 11، التي منها تستمد الحركة الأخيرة جوها العام؛ يذكر ذلك المثال المرء بالتمييز بين الموتيف، كما ظهر في كونشرتو الفيولينة الأول، والعبارة اللحنية؛ فبينما تتكامل العبارة اللحنية ذاتها مع الخط اللحني، إلا أنها تكون مطبوعة بانفعال خاص بها وحدها، ما يجعلها متميزة عن باقي اللحن. كان سكريابن أستاذا في وضع مثل هذه العبارات اللحنية، كما نسمع في لحن الحركة البطيئة من الصوناتا مصنف 23 بـ«نهايته الخافتة». تتضمن مقطوعة الأم الثكلى الكثير من هذه العبارات اللحنية، كما أن دويتو الألطو والكلارينيت يقدم مثالا بارزا على التنظيم الهارموني المبتكر. بالكاد يعثر المرء على ثغرة في هذا الأسلوب، أو في استعمال شيمانوفسكي له.

تتمتع الأم الثكلى بطمأنينة كانت غائبة في الأعمال المبكرة، فهي تعبر عن خبرة دينية تلقي بالفرد في أحضان العرف الأمومية؛ وتشهد موسيقى شيمانوفسكي بعد الأم الثكلى نكوصا أسلوبيا. فيما خلا الأغاني الكوبريانية، والنشيد الغريغوري هلم أيها الروح القدس الخالق (*Veni Creator Spiritus*)، وبعض الأعمال الأخرى التي تحاول مسايرة مدى إبداع لغة المؤلّف الكورالية. إلا أن أسلوبه المتأخر جاف، ومتزمت، ذلك على الرغم من نية شيمانوفسكي المعلنة في جعل فنه يخاطب الشعب. يجدر بنا فهم ذلك التحول بوصفه تحولا روحيا وأسلوبيا. يكشف لحن المثال 10 إلى أي مدى قد أفاد شيمانوفسكي من مخزون الأغاني الشعبية. بيد أن ذلك النوع من موسيقى الفولكلور الشعبية يختلف قليلا عن مازوركات شوبان. ذلك أنه ينطوي على توفيق بين أسلوب موسيقي قائم فعلا، ومكتمل إلى حد كبير، وبين مواد الموسيقى الشعبية. وفي أثناء ذلك، يرفع المؤلّف من شأن هذه المادة الموسيقية إلى مرتبة فنية حيث لا يمكنها، عدا ذلك، ممارسة تأثيرها بحرية.

باستدخال موسيقى الفولكلور إلى هذه الدرجة، كان شيمانوفسكي، في الواقع، يستدخل مثالها الأخلاقي؛ فقد كان يؤسس في سريرة إلهامه الموسيقي الإشارة إلى تلك الجماعة التراجيدية التي يوفر توقها الديني الانعتاق النهائي من ربقة العزلة. دعا شيمانوفسكي، في مقالتين نشرهما في 9 -1928 حول النزعة الرومانتيكية في الموسيقى[25]، إلى العزوف التام عن الأساليب الموسيقية الرومانتيكية كافة، والألحان الألمانية والمطلقة كلها، ونادى بتطوير نزعة واقعية جديدة تكون مضادة للنزعة الرومانتيكية. وقد عبر عن اعتقاد مفاده أن العودة إلى وعي الفن الشعبي المحلي بإمكانها أن تتيح للفنان الحديث الاتصال بعواطف الشعب، ذلك الاتصال الذي

(25) *Z Pism, op. cit.*, pp. 139-69.

لم يستطع الدين بمفرده أن يقيمه. لذلك، ففي عمله المتأخر –في باليه هارناشى (*Harnasie*)، والسيمفونية الرابعة– سعى شيمانوفسكي، وهو يسير على هدى بارتوك، إلى إيجاد أسلوب لا يستدخل الموسيقى الشعبية ولكن ينمو منها. كان يأمل أن تؤلف الموسيقى الشعبية جوهر أسلوبه عوضًا عن أن تكون مجرد إضافة لتطييبه.

لم يشتق بارتوك الإيقاع والألحان فحسب، بل إنه اشتق أيضًا الهارموني من التقليد الفولكلوري، الذي رأى فيه أقدر الأفكار الموسيقية قابعة في سبات عميق. لقد أوحت إليه أساليب الموسيقى المجربة بعالم موسيقي جديد، عالم يفارق التقليد الموسيقي الكلاسيكي إلى حد بعيد، ولكنه لا يتعارض معه بأي حال من الأحوال. صار الفولكلور عند بارتوك، إذن، مبدأ تركيبيا وأسلوبيا. أما محاولة شيمانوفسكي في محاكاة ذلك المنجز فقد آلت، في اعتقادي، إلى نوع من التهدم الموسيقي. إن ما سمعه أولا في جرس الموسيقى البولندية كان الطابع الديني الأسيان المميز لترتيلة الأم الثكلى – ذلك الطابع الديني الذي استمر حتى زماننا وسدد الضربة الأخيرة للشيوعية في أوروبا (مع انتخاب البابا يوحنا بولس الثاني). لكن شيمانوفسكي كان يروم إلى سماع إعلان يبوح بقوة ما أبعد غورًا، وأكثر بدائية تتجاوز الدين والثقافة –مثل «دين» الراعي– ليست تكمن إلا في المشهد الطبيعي والمناخ وحدهما.

إلا أنه في الواقع لم يسمع ذلك الشيء، لأن ذلك الشيء غير موجود. وعوضًا عن ذلك، قد لاءم ببساطة بين أسلوبه الأوستيناتي وتقنيات إيقاعية جديدة. فقد أخذ عن بارتوك أسلوب المارتيلاتو (*martellato*)، وأقام أسلوبًا موسيقيًا مضطربًا يعدم فتنة أعماله المبكرة، وسكينة روائعه المؤلفة للصوت البشري. وبالطبع، كان لعملي سترافنسكي باليه الزفاف (*Les*

(*Noces*)، وطقوس الربيع (*Le Sacre du Printemps*) أبلغ الأثر في ذلك – سترافنسكي بوصفه مُفْتيًا أنثروبولوجيًّا. لكن من الطريف ملاحظة أن أول استجابة لشيمانوفسكي على هذين العملين جاءت بعيدة للغاية عن طابع الاضطراب المقلق الذي نلقاه في هارناشي؛ إذ تجلى أول أثر لباليه الزفاف في سلوبييفنا (*Słopiewnie*) مصنف 46، حيث يحاكي شيمانوفسكي فكرة سترافنسكي الأساسية. يتضمن سلوبييفنا إعدادًا موسيقيًّا لكلمات لا معنى لها، ولكنها مختارة بالأحرى بسبب مناخها بدلًا من معناها الحرفي، موضوعة في أسلوب موسيقي يومئ بـ«خبرة فولكلورية» عميقة.

بيد أن شيمانوفسكي لم يقتبس سوى هذه الفكرة الموسيقية الوحيدة؛ فمن الواضح أنه لم يتأثر بالطابع الإيقاعي والقرعي المميز لعمل سترافنسكي، وعوضًا عن ذلك، يضع مجموعة من الأغاني ذات طبيعة غنائية لا يضاهيها في ذلك شيء إلا في الأم الثكلى. هنا نلمح أسلوبه اللحني الجديد في أنصع صوره (المثال 12) في موسيقى لا تتصف إلا بأنها ذات طابع ديني عميق، وقد زاده طابع الكلمات «المجرد» عمقا.

يمكن القول بالطبع إن أعمالًا مثل باليه الزفاف، وطقوس الربيع هي فائقة التحضر أكثر من كونها «بربرية»، وإن البربرية والفولكلور كانا، في نظر سترافنسكي، نتاج عالم تخيلي، عالم كانت حدوده لا تخرج عن جدران قاعة التصوير في سانت بطرسبرغ، وكان ينبع من الأنثروبولوجيا الأكاديمية، وليس الثقافة الشعبية. يصعب التفكير في سترافنسكي، بأي حال من الأحوال، باعتباره قد عثر، في الفولكلور، على أساس موسيقي حقيقي، أو فكر موسيقي مشتق من الألحان البدائية بصورة خالصة. وقد كان في ذلك عكس بارتوك، ولكن أدنى إلى شيمانوفسكي. ولما اتبع المؤلِّف البولندي ذلك النهج قاده ذلك إلى نوع آخر من التجريد فائق التحضر، لكن هذه المرة

بدون الفتنة التي بررت أعماله المبكرة. سار شيمانوفسكي في النهاية على نهج الملك روجر الفاسد، واستبدل جماعة فانتازية من الرعاة الوثنيين، بالجماعة الكاثوليكية البولندية الحقة.



مثال 12

لا تكون الجماعة ممكنة إلا من خلال التعلّق العميق بالمكان والزمان؛ إن ذلك التعلّق ليس واقعة تخص الطبيعة بل إنه هبة من هبات الحضارة. إنه ينبع في النهاية من التضحية الدينية ومن الإذعان. بدون عبادة مشتركة فإن المكان والزمان والجماعة كلها يغدو هشًا سريع الزوال. ليس من المُستغرب، إذن، أن نجد إلهام شيمانوفسكي اللحني، في أعماله الموسيقية «البربرية»، يهجره مُجدّدًا؛ فيعود إلى أسلوبه الموتيفي (كما في الثلاثي الصغير المتكرر الذي يستهل كونشرتو الفيولينة الثاني) أو تلك الموتيفات شبه اللحنية المصوغة ببراعة، والتي زيّنَتْ أعماله «الشرقية» (كما في الحركة البطيئة من السيمفونية الرابعة). ثمة الكثير من الطرافة والجمال في أعماله

المتأخرة. مع ذلك، يبدو لي أن شيمانوفسكي، الذي ارتفع إلى قمم معرفة الذات من رحم طاقة عبقريته الموسيقية الشفافة، قد انحدر مرة أخرى إلى الكفاءة العادية التي كان قد بدأ منها. ذلك أن ضعف الذهنية الموسيقية في الأعمال الأخيرة إنما يؤذن بانعدام الحصافة، وفقدان الإيمان. إلا أن رحلة شيمانوفسكي الفنية من طور الانحطاط إلى طور البربرية –لنحاكي أحد أقوال برنارد شو بطريقة ساخرة– قد توسطتها حقبة حضارية مجيدة.

13

لِمَ نقرأ أدورنو؟

إن دراسات أدورنو عن مالر، وزيملنسكي، وشونبيرج، وغيرهم من الذين شكلوا حساسيته الموسيقية لهي إسهامات كبرى في فهم موسيقى الحداثة، كما أن محاولته فهم الكيتش ودلالته تمثل أحد معالم نقده الاجتماعي؛ بيد أن افتقاره إلى الوضوح، وأسلوب تحليلاته المتقطع غير المترابط، وسعيه إلى تسييس مسألة الحداثة الموسيقية برمتها، وتأطيرها ضمن إطار ماركسي جديد (neo-Marxist) فقد كل معقولية كانت له يوما، كل ذلك يضع عقبات عظيمة أمام القارئ. أقل ما نقول إن إسهاماته في علم الموسيقى يشوبها تعصبه لأفكار قد ولّى زمانها. مع ذلك، لا يرى أدورنو بهذه الصورة. وعلى الرغم من أن ريتشارد تاروسكين (Richard Taruskin) قد ضاق بأدورنو ذرعا في كتاب تاريخ الموسيقى الغربية[1]، إلا أن ذلك ليس إلا استثناءً نادرًا عن التملق الاعتيادي الذي يكنه الموسيقولوجيون الأمريكيون له. في هذا الفصل، سأحاول فهم أسباب ذلك التملق، وتبيان ما الذي يمكن أن يستبقى من هجوم أدورنو على الثقافة الجماهيرية.

من المؤكد أن أدورنو يدين بكثير من نجاحه إلى ماركسيته، وإلى انتمائه إلى مدرسة فرانكفورت في مهجره إبان الحرب العالمية الثانية؛ فنقده

(1) Richard Taruskin, The Oxford History of Western Music, 6 vols, Oxford 2004.

للموسيقى الشعبية الشائعة (popular music) أتى من منظوره اليساري الصريح كجزء من نقده الثقافي للمجتمع الرأسمالي. وهو نقد موجه ضد الثقافة الجماهيرية في أمريكا يقدمه واحد من المنفيين من ألمانيا النازية يرى أن الصراع الثقافي يسير جنبا إلى جنب مع الصراعات السياسية الأكبر التي تقسم العالم الحديث: كالصراع بين اليسار السياسي واليمين، والاشتراكية والرأسمالية، والاستقلالية والشمولية، والوعي المحرر، الذي تعد به الماركسية، والوعي الزائف للمجتمع الاستهلاكي.

علينا إذن النظر إلى تملق أدونو في المقام الأول باعتباره سياسي المنشأ؛ ذلك أن نقد أدورنو الثقافي إنما يشتبك مع الصراعات المهيمنة في عالم مُسيَّس إلى حد بعيد، ويحدد موقفه من جهة هذه الصراعات. بيّن أدورنو للموسيقولوجيين الأمريكيين أن بإمكانهم نبذ الثقافة الشعبية[2] وأن يظلوا مؤمنين بالخلاص الأيديولوجي لأسرى هذه الثقافة: فبإمكانك أن تكون مثقفًا نخبويًا وأن تقف إلى جانب المستضعفين كذلك.

(2) الثقافة الشعبية (popular culture) هي الاصطلاح الدارج في الترجمة العربية للإشارة إلى نقد فرانكفورت للثقافة الشائعة الاستهلاكية في سياق نقد صناعة الثقافة (culture industry) في مناحيها وصورها كافة. وقد اضطررت إلى ترجمة (popular music)، في هذا السياق، بالموسيقى الشعبية بوصفها جزءًا مُكمّلًا من الثقافة الشعبية، بالرغم من عدم الدقة، واللبس الذي قد يثيره ذلك في السياقات الموسيقية: فينبغي عدم الخلط بين الموسيقى الشعبية، التي يعنيها نقاد فرانكفورت -لا سيما أدورنو- والموسيقى الشعبية الفولكلورية (Folk music)، أو موسيقى الشعوب، التي تميز شعوبا بعينها في سياق تاريخهم الخاص - فهي موسيقى ذات طابع تاريخي بجانب الثقافي، إذ إن ألحانها وإيقاعاتها تتوارث عبر الأجيال، وذات صبغة محلية، وهي تنشأ عن جماعة معينة بحيث تأتي معبرة عن ثقافتهم - وهي ليست بالضرورة استهلاكية. بل إن في الواقع هذا ما يميزها عن الموسيقى الشعبية (popular) المنغمسة في الاستهلاكية، ولا تأتي معبرة عن ثقافة وتاريخ جماعة من الناس (في زمان ومكان معينين) بقدر ما تعبر عن نزوع استهلاكي في مجتمع رأسمالي قمع، وذلك إحدى أشكال الوعي الزائف -بحسب مُنظّري فرانكفورت- إذ يضلل الناس (أسرى هذه الثقافة) كالمنومين مغناطيسيا، وتفقد الموسيقى دورها النقدي الذي قامت من أجله. إذن، يمكن القول إن الموسيقى الشعبية الفولكلورية تمتاز بالتاريخية، في حين تمتاز الموسيقى الشعبية الشائعة بالعرضية، وذلك ما يتضح في ظاهرة الأغاني الرائجة أو السائدة (hit songs)، فلئن كانت هذه الأغاني استهلاكية، فهي تفسح دومًا المجال لأغان أخرى تظهر ضمن عملية التصنيع الموسيقي المتواصلة، والاستهلاك اللامتناهي. (المترجم)

يتخذ ت. س. إليوت في كتابه **ملاحظات نحو تعريف الثقافة** موقفًا شبيهًا بموقف أدورنو من الثقافة الجماهيرية؛ لكنه لا يعتبر نفسه يساريًا، فلا يوظف المقولات الماركسية، ولا يدعو إلى الإطاحة بالنظام الرأسمالي أو تحرير البروليتاريا. بل على النقيض من ذلك، يدافع إليوت عن الثقافة الرفيعة بوصفها القلعة التي يقبع بها الماضي وكنوزه، محفوظين من قبل أناس على وعي بانتمائهم إلى نخبة معينة، الذين لا بد برغم ذلك أن يزرعوا في أنفسهم التواضع والفداء اللذين لطالما ارتبطا بالدين المسيحي؛ لهذا كان موقفه رجعيًّا عن وعي، ومذهبه الاجتماعي كان محافظًا (بقدر ما كان هذا المذهب موجودًا). لهذا، كان تأثير عمل إليوت على المؤسسة الأكاديمية الأمريكية محدودًا، وظل اليسار السياسي متصدرًا نقد الثقافة الجماهيرية.

برغم ذلك كان إليوت حداثيًّا، آمن باستمرار الحداثة إلى جانب تقاليد التعبير الفني الأوروبية العظيمة. ودافع عن الاتجاهات التجريبية الفنية في القرن العشرين أكثر من أدورنو بكثير – الذي كتب عنها بامتعاض، وهو يلقي لعنته على كل مؤلِّف لا يزال يفتنه الهارموني التونالي. يجدر بنا الاهتمام بإليوت، بوصفه أعظم الشعراء الحداثيين الذين كتبوا بالإنجليزية قاطبة، أكثر من الاهتمام بمقالاته، في حين أنه لا بد من النظر إلى أدورنو بشيء من الريبة، ذلك بالضبط بسبب حماسته التي دافع بها عن ثورة فنية قد ثبت عدم قدرته على الإسهام فيها بشيء – كما تطلعنا على ذلك مؤلفاته القليلة العقيمة[3]؛ وعلى أي حال، كان أدورنو يساريًّا، أما إليوت فيميني، وذلك وحده كان سببًا كافيًا لضمان أن تأثير أحدهما يعني إلغاء تأثير الآخر.

---

(3) ذلك أن أدورنو كان ذا موهبة حقيقية كما يُبيّن إعداده الأوركسترالي لمقطوعات من مشاهد من الطفولة (*Kinderszene*) لشومان، حيث كان بمقدوره أن يبتهج بالمنطق التونالي الذي حرم نفسه منه في أعماله.

يبدو لي أن من المحال فهم تأثير أدورنو دون أي اعتبار لأهمية توجهه اليساري؛ بدأ نقد أدورنو للثقافة الجماهيرية بنقد «صناعة الثقافة» التي تستغل أذواق البسطاء من الناس: فلئن كان الأمريكيون العاديون قد قُمِعوا، بحسب أدورنو، بواسطة الموسيقى التي ضللوا إلى الإعجاب بها، بالضبط كما قمعتهم وسائل التسويق، والثقافة الاستهلاكية، وهوليوود، ومثل السوق، باختصار، كما ضللهم كل ما يعرض لهم – فإن نقدا لثقافتهم الموسيقية كان، في المقام الأول، نقدًا للنظام الرأسمالي الذي صادر على حريتهم الداخلية.

شعر أدورنو أن بإقدامه على هذه الخطوة الماركسية الاعتيادية يكون قد أوفى بكل ما يتطلبه الضمير إزاء المجتمع الذي رحب به هاربا من النازيين: ولا يوجد بعدئذ ما يمكن أن يعوق هجومه على الطابع «الرجعي» المميز لصناعة الموسيقى الأمريكية، التي كان يقاضيها بعداء غير مقيد. قليلا ما نجد نظيرًا له من خارج عالم الخطاب السياسي والديني: «المستمعون الرجعيون» «المطمئنون إلى غبائهم العصابي»، «يا لهم من أطفال. يطلبون ما قدم إليهم من قبل مرارًا وتكرارًا، بخبث عنيد»، «تنبثق الأنماط من جماهير الحمقى، الذين يميزون أنفسهم بممارسة زائفة، ومع ذلك يبرزون الرجعية بوضوح ...» إن هذه الاقتباسات، من «حول الطابع الفتشي للموسيقى والاستماع الرجعي»، نموذجية للغاية من أجل تمثيل الاحتقار الجاف للإنسان العادي الذي تعج به كتابات أدورنو النثرية؛ ومن نافلة القول إن أحدا ليس بوسعه أن يفلت من الكتابة بهذه الطريقة غير اليساري. إننا نواجه ذلك اللوم غير المتناظر الذي يمكّن اليساريين من التعبير عن أحط مشاعرهم بدون أدنى مراعاة للغتهم، ويتهمون الجميع بالاشتراك في الذنب، وهو الاتهام الذي يلصقه أدورنو بفاجنر. وعندما أدار أدورنو أسلحته النقدية ووجّهها، ليس إلى الموسيقى والسينما فحسب، بل حتى جميع أشكال الترفيه العادية التي

يعبر بها الأمريكيون عن تصالحهم مع العالم كما هو، رافضا حتى ثقافة «افعلها بنفسك DIY» بوصفها شكلًا من «الممارسة الزائفة»، وعلامة على استعباد داخلي[4]، لم يلق قراء اليسار الليبرالي بكتابه من النافذة، مغلقين الفصل الذي فتحوه من أدورنو بغير رجعة، ولكنهم سعوا بدلًا من ذلك إلى التوفيق بين ما قرأوه والمنظور «ما بعد الحداثي» الذي صار إلزاميا الآن، والذي بحسبه تكون الثقافة الشعبية مجالا قمينا بالدراسة، أما الحكم فقد صار منتميا إلى الماضي[5]

أعتقد الآن أن أدورنو، بمعزل عن طريقته السيئة، كان على صواب في أن يُعنى بانحطاط ذوق الجمهور، وأن يفكر في أهمية ما نستمع إليه وكيفية استماعنا. ولكني أعتقد بأنه قد وصل إلى ذلك الموقف مبتدئا من مقدمات فاسدة، وضمن إطار عقلي خاطئ. كما أن كتاباته إنما تميط اللثام عن أجندة الماركسية الجديدة في زماننا، والنظرة إلى الإنسان التي تفترضها حركات التحرر في الستينات، وهي الحركات التي تبرأ أدورنو منها، برغم أن أصحابها غالبًا ما استوحوا ما كانوا يعتقدون أنها أفكاره.

تنتمي الثقافة، بحسب ماركس، إلى البنية الفوقية المؤسسية والأيديولوجية من المجتمع؛ إنها أثر ثانوي للسيرورات الاقتصادية، التي لا تؤثر فيها مباشرة. تكثف المعارك الأيديولوجية «كغيوم في علياء سماء السياسة». إلا أن التاريخ لا يتأثر بها، بما أنه يتحرك وفق قوى اقتصادية وقوانين تطورها الحتمية. ويقول أصحاب مدرسة فرانكفورت (لا سيما هوركهايمر وأدورنو) على عكس هذه الرؤية التي يبدو أنها تهمّش الدور

(4) انظر:
'Free time', reprinted in Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London 1991.

(5) انظر مثلا مقدمة ج. م. برنشتاين (J. M. Bernstein) لصناعة الثقافة، سبق ذكره.

التاريخي للثقافة والآداب، إن نظرية نقدية لسوف تقوض الوعي الزائف الذي يجعل «علاقات الإنتاج البرجوازية» ممكنة، وبالتالي ستخفف من ربقة الاقتصاد الرأسمالي؛ إن الاستعباد الذي تنتهجه الرأسمالية لهو استعباد على الأصعدة كافة – العقلية، والمؤسساتية، والثقافية، بقدر الاستعباد الاقتصادي؛ وإننا باتخاذ موقف نقدي فإنما نجعل المقاومة الكلية ممكنة. بالتالي، حتى إن التنوير الذي يمثل إلى أغلبنا مكسبا هائلا من الحريات الأخلاقية، والسياسية، والروحية هو بالنسبة إلى أدورنو وهوركهايمر مكيدة لتقييد الإنسانية في آلة الإنتاج البرجوازي[6] كما أن الحرية التي يمنحها في الواقع زائفة، وموقفها النقدي ما هو إلا لإدامة المسلك البرجوازي في الحياة الاجتماعية.

إننا إذا رفضنا التنوير، فعلي أي مبدأ إذن يقوم النقد؟ يستلهم أدورنو نظرية «فتشية السلعة» كما جاءت في رأس المال. إن الاقتصاد الرأسمالي، بحسب ماركس، يولد أوهاما قوية في عقول المنتسبين إليه، إن هذه الأوهام أيديولوجية، وهو ما يعني أنها تتستر على وقائع القوى الاجتماعية والاقتصادية، وهي بذلك ترسخ الوعي الزائف عند ضحاياها. تبدو القيمة التبادلية للسلعة في الاقتصاد الرأسمالي كأنها قوة كامنة في السلعة ذاتها – أي دفعة مغناطيسية تحركها في السوق كما لو أنها تتحرك من تلقائها. في الواقع، إن القيمة التبادلية، بحسب ماركس، هي نتاج العمل الإنساني الذي ينتجها. وبالتالي، فإن قوة العمل المسببة تتموضع في الاقتصاد الرأسمالي، وتعزى إلى السلع، التي تصير «فتشات»، تخلو من كل هيئة واقعية لكن تكتسب واقعيتها من خلال انفعالات أولئك المسحورين بها.

(6) Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, tr. Edmund Jephcott, Stanford 2002.

إن دحض نظرية قيمة العمل قد قوض دعائم هذه الحجة في علم الاقتصاد، وأعادها إلى مصدرها الأساس، إلى فلسفة الهيجليين الشباب: إنها في الواقع استبقاء لفكرة الفتشية التي كان ماركس قد أخذها من كشف فويرباخ لزيف الدين قبل ذلك[7]؛ وبرغم هذا، قدم مفهوم فتشية السلعة عند أدورنو المفتاح لنقد ثقافي شامل. فهو يقول إن الناس، في ظل الاقتصاد الرأسمالي، مستعبدون ليس من الغير وإنما من ذواتهم، هم ضحية الافتتان باستثمار السلع المتلألئة من كل جانب من حولهم. إذ إن يكشف «وعيهم الزائف» عن ذواتهم في كل مرة يفتنون بها، وفي هذا تصادر الحريات الوهمية للثقافة الاستهلاكية على حريتهم الحقيقية. يوسع أدورنو مفهوم الفتشية، في سياق نقده، ليشمل كل المظاهر التي تبدل بها الرأسمالية الرغبات قصيرة الأجل بالمصالح بعيدة الأمد، وهكذا تصير اللذة نِدًّا للحرية.

إن أسوأ أنواع الفتشات التي توقع بضحايا الإنتاج الرأسمالي هي صناعة الثقافة، على حد وصف هوركهايمر وأدورنو، كما أن الثقافة الجماهيرية سلعة تعمل على تحييد الروح النقدي بالحث على القبول الوهمي لعالم وهمي؛ إنها منتج «أيديولوجي» بالتعبير الماركسي، حجاب أُسدل على الوقائع الاجتماعية ليمنح في المقابل طمأنينة وهمية. وبتعبير آخر، إن الثقافة الجماهيرية جزء من الوعي الزائف للمجتمع الرأسمالي، ويعزم أدورنو على تبيين كيف تختصر أدوات هذه الثقافة الطريق إلى الحقيقة الشعورية، ما يؤدي دومًا إلى الكليشيه، وإلى نوع من العاطفية النمطية؛ وكان يأمل في تبيان الكيتش الساعي إلى أقصر السبل إلى الراحة بأن يباين ما يحدث في أغنية شعبية تثب إلى مستقرها في التآلف الأساسي بالمنطق الإبداعي للأساتذة الكبار، الذين ناضلوا مع الوقائع، وأوجدوا الأسلوب الذي شملهم، فلم تخر

(7) انظر:

The Essence of Christianity, 1841, tr. Marion Evans, London 1856.

عزائمهم أمام مشقة تشييد بناء موسيقي حقيقي. يتسم الفتش الثقافي بصورته «النمطية»، أي التقديم الرتيب لمادة قد سبق استيعابها، ورفض مسائلة وضعها بوصفها سلعة.

ربط أدورنو بين نظرية فتشية السلعة تلك بنظرية التشيؤ التي كان قد طورها جورج لوكاش[8]: يشير «التشيؤ» (*Verdinglichung* أو *Versachlichung*) إلى الطريقة المزعومة التي يفقد بها الناس حريتهم الذاتية عن طريق استثمارها في موضوعات خارجة عن ذواتهم. وقد جادل ماركس، في نقده المبكر لهيجل، بأن الملكية الخاصة تحكم على الجميع، الممتلكين وغير الممتلكين، بحالة من الاغتراب؛ أن أمتلك شيئًا يعني أن أضع إرادتي فيه: إنني أصير ما أملك، وما ملكته يوما يصير يملكني: تحول الملكية الخاصة العلاقات الشخصية كلها إلى علاقات أشياء؛ إذ تحل العقود محل الصداقة، والاستعمال محل الاستمتاع، وشركاء السكن محل الحب، تلكم هي بنية علاقات الملكية – علاقات تكون أبرز أطرافها أشياء. وسع لوكاش هذه الحجة لكي يقيم نقدًا شاملًا للمجتمع الرأسمالي. وهو يجادل بأن الناس يتشيئون عندما تلفظ حريتهم خارجًا متخذة هيئة الأشياء، فتُبدَّل حريتهم وتُسلَب من قِبل الأشياء التي تمثلهم – تكون المؤسسات، والقوانين، والعلاقات، كلها عرضة للتشيؤ، الذي يفرغ عالم المضمون الإنساني بواسطة وضع علاقات آلية بين الناس وبعضهم. حتى إن الفن يُشَيَّأ فيصير حلية بالنسبة إلى خزينة البرجوازية، ومن ثم يفقد طبيعته الأصلية كأداة نقدية.

إذا أخذنا فكرتي فتشية السلعة والتشيؤ في اعتبارنا فإننا سنخلص إلى أن العلاقات الحرة بين الذوات، تلك العلاقات التي يتوقف عليها تحققنا الإنساني، تطمس في ظل ثقافة رأسمالية وتحل محلها علاقات نمطية بين

(8) History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics, tr. R. Livingstone, London 1971.

أشياء. وما أبلغ الطريقة التي تضع بها الفلسفة الألمانية المسألة من فيشته إلى هوسرل: يصير الذوات أشياء، وتصير الأشياء ذواتًا! فلا عجب من اعتقاد أدورنو بأنه قد كشف الواقع المستتر خلف قناع الثقافة الجماهيرية. وهو يوسع من استعمال مقولتي الذات والموضوع لدراسة التقليد الموسيقي الكلاسيكي. هاك كيف طبقهما مثلا على فن باخ:

> «إن باخ بتخليه عن التزامه كبوليفوني عتيق، لصالح نزوع العصر، نزوع صاغه بنفسه، من أجل سبر أغواره البعيدة؛ تحرير الذات إلى الموضوعية في كل متسق، حيث كانت الذاتية هي الأصل. نزولا إلى أدق دقائق التركيب الموسيقي فإننا نواجه دائمًا توافقًا لا تنفصم عراه بين الوظيفة الهارمونية والبعد الكونترابنطي؛ إذ يؤتمن الماضي البعيد على يوتوبيا الذات-الموضوع الموسيقيين: تصبح هذه المفارقة التاريخية استبشارا بأمور سيحين أوانها[9]».

تتضمن هذه الفقرة ملاحظة عامة تمامًا – أعني أن في موسيقى باخ يلتئم منطق الكونترابنط مع الهارموني، فلا يبدو أي منهما مفروضا على الآخر. بيد أن هذه الملاحظة غارقة في لغة فلسفية، بحيث تتضمن القول بأن باخ قد دشن بطريقة ما «يوتوبيا الذات-الموضوع الموسيقيين»[10]: إن إعادة صوغ كمثل هذه لهي مثال نموذجي على حذق أدورنو. ذلك أن لغته ههنا إنما تومئ إلى نتيجة يعجز عن إثباتها، أعني أن باخ عظيم بسبب أن موسيقاه تقف على الجانب الصحيح من التاريخ – الجانب الساعي إلى اليوتوبيا، الذي يستبقي على الحرية الحقة للذات في صيغة موضوعية.

(9) 'Bach Defended against his Devotees', in *Prisms*, tr. Samuel and Shierry Weber, Letchworth 1967, p. 142.

(10) للاطلاع على هذه الرطانة، انظر فصل «الذات-الموضوع» في نظرية استطيقية:
Aesthetic Theory, tr. R. Hullot-Kentor, Minneapolis 1996.

لم كانت كتابة من ذلك النوع الذي اقتبسته توا مؤثرة للغاية؟ يعيدنا ذلك السؤال إلى روح الستينات والسبعينات الثوري. لقد أدرك دعاة التحرر في قرارة نفوسهم المنافع التي حصدوها من الاقتصاد الرأسمالي. إنهم ينتمون إلى جيل تنسم الحرية وتنعم الرفاه بمقدار لم يعرفه الشباب يوما. كما أن مناهضة النظام الرأسمالي تحت مسمى الحرية قد بدا أمرا سخيفا إلى درجة ما – لما كانت المقارنة بالبديل السوفيتي واضحة للغاية. ما كان يتطلبه تبرير الروح الثوري الجديد هو مذهب يفضح الحرية الرأسمالية باعتبارها وهما، ويحدد الحرية الحقة التي بددها المجتمع الاستهلاكي. ذلك ما قدمه أدورنو، وهوركهايمر، وماركوزه. تنتمي مهاجمة أدورنو للثقافة الجماهيرية إلى تيار الأفكار ذاته الذي يشجب فيه ماركوزه «التسامح القمعي». كانت تلك محاولة لفضح الأكاذيب. كان لنظريات كالفتشية، والتشيؤ، والاغتراب، والقمع –التي ذاعت في أعقاب 1968– هدف أساسي وحيد، أن تكشف الطابع الوهمي للحرية الرأسمالية، وأن تثبّت دعائم فكرة بديل نقدي، فكرة عن تحرر لن يقود مرة أخرى إلى شكل أكثر ظلمة من «رأسمالية الدولة» التي حكمت شرقًا وغربًا.

يجدر بي أن أضيف شيئًا من اللوم الذي يستحقه أدورنو وماركوزه كثيرًا، ولوكاش أكثر منهما، على تخصيص القسط الوافر من نقدهم لنقد الرأسمالية الأمريكية وثقافتها، وإغفال الإشارة إلى الخطر الشيوعي الحقيقي وتجاهله. لقد أظهر أولئك المفكرون عدم اكتراثهم العميق بمعاناة الإنسان، والطابع غير الجاد لوصفاتهم العلاجية. لم يصرح أدورنو بيوتوبية بديل النظام الرأسمالي وثقافة السلعة؛ بيد أن ذلك ما تتضمنه أقاويله. كما أن يوتوبياه ليست بديلًا حقيقيًا. وبالتالي، فإن بديله للحرية غير الحقيقية للمجتمع الاستهلاكي هو نفسه غير حقيقي – مجرد نومينون نقيس به نواقصنا. ومع ذلك كان يعلم بأن ثمة بديلًا فعليًا قائمًا، يتضمن القتل

الجماعي، والإبادة الثقافية. لقد كان أدورنو غير أمين إلى حد بعيد في رفض ذاك البديل مثلما رفض النسخة الشمولية عينها لـ«رأسمالية الدولة» التي كان قد شهدها في أمريكا.

الآن أود الاعتراف بأن ثمة عنصرًا من الحقيقة يتضمنه نقد فرانكفورت للمجتمع الاستهلاكي. إنها حقيقة أقدم بكثير من النظريات الماركسية التي طورها أدورنو وهوركهايمر، إنها الحقيقة التي قدسها إنجيل العهد القديم، وأعيد صوغها مرارًا وتكرارًا على مر العصور. حقيقة أننا في حال خضوعنا للأوثان فإننا نخون طبيعتنا الحقة. تعرض لنا التوراة رؤية للتحقق الإنساني. إنها تخبرنا بأننا ملزمون بشريعة الله، وهو الذي لا يتهاون مع التَّوْثين، ويريد منا التكريس الكامل. إنما بالعودة إلى الإله نحقق طبيعتنا الأصلية، بوصفنا كائنات تنتمي إلى عالم أسمى، وينطوي تحققها على أكثر من مجرد إشباع للرغبات. أما من خلال التوثين فإننا ندنو إلى منزلة أدنى من الوجود – منزلة الاستعباد الذاتي، حيث تُنَصَّب رغباتنا آلهة علينا.

لم يكن أدورنو مؤمنًا بالطبع، كما أنه لم يتلقَّ تعليمًا في التوراة بقدر ما تلقى بطله أرنولد شونبيرج. غير أنه ينبغي النظر إلى هجومه على الثقافة الجماهيرية في ضوء العهد القديم، بوصفه تحريما للتوثين، وإعادة التوكيد على التمييز القديم بين الآلهة الحقيقية والزائفة، وبين العبادة التي نتعظم بها ونُفدَى، والخرافة التي تُسقِطنا. إن الإله الحق بحسب أدورنو يوتوبيا: إنه رؤية الذوات الحرة في تملُّكها للعالم ووعيها بحقيقته. أما الإله الزائف فهو فتشية الاستهلاك. إنه إله الاشتهاء، الذي يشتت أنظارنا ويسلب منا استقلالنا الداخلي.

وفي هذا يختلف أدورنو للغاية عن ثوار الستينات، على الرغم من لهجته التي ظنوا أن بإمكانهم الاستفادة منها. سعى أنصار «التحرر» إلى شكل مغاير

من المجتمع، حيث يكون الناس أحرارا بحق - بالضبط لأنهم قد كشفوا نقاب الوهم، وشرعوا في بناء عالم أقل قمعا؛ بيد أن الخلاص الذي يعد به أدورنو لم يكن ليتحقق عن طريق الإصلاح الاجتماعي. لقد كان خلاصا فرديا يتمثل في الانعتاق من ربقة الأوهام، في رحلة لاكتشاف الذات. يتصل الفرد بذاتيته عن طريق تثبيت فكرة اليوتوبيا في ذهنه ويكتسب التهذيب الحقيقي للروح. إن مثل هذا الشخص ليس لديه دافع لتجنب أية مشقة أو معاناة؛ ذلك أنه يعلم أن في هذين إنما يكمن البرهان على الحرية الإنسانية. فلا شيء منفر بالنسبة إليه أكثر من عزاءات الفتش الزائفة، التي تصدر عن عالم الوهم، وتنكر الحياة الرفيعة وتدمرها بواسطة نكران المأساة والمعاناة. غير أن ثمة عزاءات أخرى تطولها الوصمة الأخلاقية عينها، كما أن التحرر الذي يدرج الجنس، والخطيئة، والكسل إلى قائمة السلع الاستهلاكية لهو اسم مغاير للاستعباد القديم.

لتحديد المسألة أكثر نقول إن موقف أدورنو ليس موقف الثوري الساعي إلى الإطاحة بالرأسمالية، بل إنه موقف «الروح الجميل» لهيجل، الروح الذي حكم عليه بالعيش في عالم مُوثَّن، بينما يحاول الحفاظ على تهذيبه الروحي المحدِّد لتفرّده الأخلاقي. إن مقولتي الذات والموضوع الهيجليين يشيران إلى رسالة أدورنو الحقيقية، وهي لا تتعلق بالصراع بين علاقات الإنتاج الرأسمالي وبين بديل تحرري ما، وإنما تتعلق بالفن، والتمييز بين الفن الحقيقي وبدائله الوثنية. والفن الحق يهمنا لأنه يمكننا من الاتصال بوجودنا الحق، ويتيح لنا أن نحيا في ذلك الفضاء الرفيع حيث نُعطى الحرية والتحقق. لكن الفن الزائف يحيطنا من كل جانب - بالعاطفية المبتذلة، والكليشيه، والكيتش. يربطنا ذلك الفن بعالم «التشيؤات» حيث تستبدل الأشياء ذات السعر بذات القيمة، وتفقد الحياة الإنسانية قيمتها فتصبح شيئًا ذا اشتهاء نمطي.

ذلكم هو فحوى نقد أدورنو للثقافة الجماهيرية، حسب ما أفهمه. وهو كغيره من النقود، من روسكين وأرنولد حتى إليوت وليفيس، منبعه تحريم الوثنية في العهد القديم. وهو مثلها يتضمن جوهرًا من الحقيقة. إنما تنبع المشكلات من استعمال أدورنو للغة ماركسية، وما يتضمنه ذلك من نتيجة تقول بأنه يقدّم بديلًا سياسيًّا للمجتمع «البرجوازي»، ويحدد عيوبًا يمكن تلافيها بثورة ماركسية؛ فالثورة الوحيدة التي قد يتصورها أدورنو هي التي تقوم في عالم الثقافة نفسها، ليست هي ثورة سياسية، لكن جمالية، محاولة فهم اليوتوبيا بواسطة الفن. علاوة على ذلك، فإن الفن الذي يُسخّر نفسه في خدمة الثورة، كبروباجندا فن بريخت وإيسلر، يتنازل، بحسب أدورنو، عن نوع الصدق الوحيد الذي يقدر الفن على الإتيان به. إن الحاجة إلى اليوتوبيا لا بد من تبريرها من داخل الفن ذاته، من خلال ثورة داخل صيغ الإبداع، ذلك أن «الاحتجاج المباشر رجعي»[11] على هذا النحو بالضبط استطاع أدورنو الانضمام إلى ثورة الستينات، وكذلك أن يفلت من قبضتها، لكيما يعود إلى تأملاته التي تثير اهتمامه كثيرًا، المتعلقة بمصير التونالية، وطبيعة الثقافة الجماهيرية، وهيمنة الكيتش.

ما الذي نستفيده من هذه التأملات، وكيف نستجيب لها الآن؟ إننا إذا صرفنا أنظارنا عن هراء أدورنو الماركسي فلسوف نستبقي في كتاباته على ثلاث أفكار ذات أهمية. أولا، ثمة محاولة لتقديم نظرية عامة في الكيتش وتبرير تجنبه. ثانيا، ثمة هجوم على الموسيقى الشعبية الأمريكية [موسيقى البوب] عمومًا، لا سيما الجاز وأغانيه. ثالثا، (وبصفة ثانوية) ثمة هجوم على التونالية ودفاع عن البديل الشونبيرجي [اللاتونالية]. يصيب أدورنو،

(11) Aesthetic Theory, p. 31.

انظر كذلك:

'On the social situation of music', *Telos*, 35, 1978.

في كل حالة من هذه، شيئًا عظيم الأهمية في رأيي – شيء يجدر بنا تخليصه تحديدًا من أسلوب عرضه له.

أولا الكيتش: لقد أقيمت نظرية الفتش الثقافي لتفسير تلك الظاهرة التي تظل مبهمة حتى يومنا هذا كما كانت في شباب أدورنو، حينما ابتدعت الكلمة. ومع ذلك، فإن فكرة الفتش لا تفضي إلى شيء في التحليل الأخير. فما الفرق بين تصوير بيليني للسيدة العذراء وبين تمثال نذري لها؟ إنه فرق بسيط: أحدهما عمل فني والآخر كيتش. وبدون النظرية الماركسية، المرفوضة تمامًا اليوم، فإن فكرة الفتش ترد إلى الكيتش، وبالتالي تشاركها الإبهام التي أقيمت بالأساس من أجل تبديده.

يجادل هيرمان بروخ بأن الكيتش موجود لأن «إنسان-الكيتش Kitschmensch» يختاره[12]؛ وهو ذلك النوع الجديد من البشر الذي يتحاشى الالتزام، والمسؤولية، والبطولية، والحب الصادق، بسبب انطواء كل هذه على المعاناة؛ إن عالم إنسان-الكيتش جاف، تخطئ فيه العاطفة أهدافها الملائمة وتُوجَّه إلى قوالب معسولة، ما يتيح له أن يمر بمشاعر الحب والحزن مرور الكرام، دون أن يتحمل عناء الشعور بها. ينبجس الكيتش عندما تزيل الذات الآخر من بؤرة الاهتمام، وتغشي ضباب النرجسية الحياة الأخلاقية. إنه عالم مزدان بالحلى التي نتشبث بها كبرهان على أن بوسعنا أن نكون أُناسًا صالحين بلا عناء، وأن نحب بدون شقاء. وعلى النقيض من ذلك، فإن كل لمحة فنية حقيقية تستجيب إلى طبيعتنا المتسامية، إنها محاولة لتوكيد العالم الآخر الذي يسود فيه النظام الأخلاقي والروحي. يوجد الآخرون في هذا العالم ليسوا كدمى طائعة بل كيانات روحية، استحقاقاتها علينا تكون بغير حد وضرورية.

(12) Hermann Broch, 'Einiger Bemerkungen Zum Problem des Kitsches' in *Dichtung und Erkennenn*, ed. Hannah Arendt, Frankfurt 1976.

وهنا في رأيي يكمن الجانب الحقيقي من نقد أدورنو للثقافة الجماهيرية، أو على الأقل إحدى أنماط هذه الثقافة – في أن ملذاتها سهلة المرام، وبدون جهد. فليس ثمة ما يمكن أن نتطلع إليه أكثر من صورة العالم الذي ترسمه، وجل ما تمنحنا إياه ليس حكمًا عقلانيًّا، بل إذعانًا لوضعنا القائم؛ فملذاتها غالبا ما تدمن، وتنال بضغطة زر. وفي عالم إنسان-الكيتش يقلل من شأن التمييزات التي يفرضها الفن بين العاطفة الأصيلة والزائفة، الواقع والفانتازيا، الصدق والتظاهر.

لم يكون ذلك على هذا النحو هو مسألة أخرى. تبدو ظاهرة الكيتش مستعصية على التحليل، كما أن تكوينها التاريخي يصعب تفسيره، لذا يجدر الاعتماد على حدسنا المباشر أثناء تناولها. ربما سيحين وقت تستقبل فيه كلماتي هذه، في الفقرات الثلاث الأخيرة، بحيرة أوبسوء فهم. ربما بعد سنوات قلائل سيكون بوسع طلبة الفنون والأدب والموسيقى والنقد الحصول على فهم مباشر للكيتش بمواهبهم الخاصة، وينعمون بقدرة ناجزة على التعرف على نماذجه. إلا أن من المؤكد أننا لن نصل إلى تفسير أو نقد تلك الظاهرة بإحالتها إلى «تسليع» الفن في ظل الأوضاع الرأسمالية، أو إلى «الفتشية» التي تشجعها صناعة الثقافة. فقد كان الكيتش الشكل الأساسي للفن في الأنظمة الشيوعية، وقد انتشر في كل فضاء عقلي بفضل ثورة ماو الثقافية. ولو أنه ارتبط بالسلعة فذلك لمجرد أن الفن سلعة كأي شيء آخر.

يقودني ذلك إلى هجوم أدورنو على موسيقى البوب الأمريكية، والجاز، والوسائط الهارمونية واللحنية المميزة للأغنية الأمريكية؛ ينزع أدورنو، كغيره من المفكرين الماركسيين (بما فيهم ماركس) إلى التفكير بمفاهيم ثنائية: إما الاستقلالية أو التشيؤ، الحرية أو القمع، اليوتوبيا أو الأيديولوجيا، الفن أو الكيتش: إن تلك الثنائيات جوهرية بالنسبة إلى منهجية النقد الاجتماعي

التي يسميها أدورنو وهوركهايمر بـ«الجدل السالب». فكل ظاهرة اجتماعية حري أن تفهم من خلال النزوع إلى سلبها. والأغنية الأمريكية ليست فنا كفن شوبرت أو برامز، وما زالت في مرتبة أدنى من فن شونبيرج أو بيرج؛ إذ إن كل سماتها تُخبِّر أدورنو بالإنتاج الضخم، والمشاهير من المغنيين، والتسلية الجماهيرية. ولهذا، كان من المحال أن تكون فنا. ولأنها ليست كذلك، فإنها جزء من الوعي الزائف المميز للاستغلال الرأسمالي[13]

في الوقت نفسه كانت الأغاني الأمريكية وما زالت موسيقى الشعب: تلك الموسيقى التي ينتجونها تلقائيا عندما يدفعهم الروح إلى الرقص أو الغناء. لذا، ما الذي يجعلها تختلف كثيرًا عن الموسيقى الشعبية الفولكلورية (folk music) التي ألهمت المؤلفين العظام، وزودتهم بذخيرة لا تنضب من الإيقاعات والألحان الطبيعية؟ يحيلنا هذا السؤال إلى فصل مثير للاهتمام من فصول التاريخ الثقافي؛ فقد كان في شباب أدورنو أن طفق المؤلفون وعلماء الموسيقى يجمعون الموسيقى الشعبية في أوروبا ويحفظونها؛ فكتب ياناتشيك أغاني مورافيا ورقصاتها، ووجد فيها ما أوحى إليه بأسلوب لحن الكلام. وجمع سيسيل شارب (Cecil Sharp)[14]، من الحانات والأسواق، الألحان التي سوف تولد الهارمونيات التونالية[15] في سيمفونيات فون ويليامز ولحونها الواضحة. بينما تفطن كوداي وبارتوك، خلف الإيقاعات الراقصة الزائفة وتآلفات موسيقى الحجرة الغجرية، إلى تراكيب التعدد المقامي والإيقاعي، التي تزامنت بأعجوبة مع ابتكارات كل منهما الأسلوبية.

---

(13) ويمكن ملاحظة قسمة ثنائية مماثلة في مقال كليمنت جرينبيرج (Clement Greenberg):
'Avant-garde and kitsch', *Partisan Review* 1939

فقد كان حينذاك صوتا مهما لليسار الأمريكي.

(14) يعتبر سيسيل شارب هو رائد إحياء موسيقى الفولكلور. وقد التف حوله نفر من الموسيقيين الإنجليز وقتذاك، عند مطلع القرن العشرين، أمثال فون ويليامز، وهولست، وغيرهما. كما انعكس ذلك في أعمالهم. (المترجم)

(15) أي الهارمونيات التي تنبني على الدرجة الأولى من المقامات الشعبية والدينية. (المترجم)

وفي كل أنحاء أوروبا كانت موسيقى الشعوب تكتشف من قبل مؤلفين جادين، استعملوها لتزويد تجاربهم الحداثية بمسحة تأييد ديموقراطي: سترافنسكي، وشيمانوفسكي، وكانتيلوب، وألبينتس، وريسبيغي – ومؤلفون من كل بلد أوروبي نشطوا جميعًا. كما لو أن ماضي الموسيقى الأوروبية قد اكتشف تحديدًا من أجل إحداث القطيعة معه؛ فلم تكد موسيقانا الشعبية أن دونت، بعد أن أزيل عنها الغبار، وأبهرت العالم بجدتها اللحنية، حتى ماتت. لقد كان المؤدون الذين استمع إليهم ياناتشيك، وشارب، وبارتوك طاعنين في السن بالفعل، وقد كان من الصعب إقناع أي شاب بالغناء معهم.

إن تفسير ذلك له صلة بالتصنيع والبعد عن الحياة الريفية. كما أن له صلة وثيقة بالغزو الموسيقي الأمريكي لأوروبا؛ إن اللغة الموسيقية التي أطلت برأسها من سيمفونية دفورجاك **العالم الجديد** ها هي ذي تقرع الآن على الباب. ولم يدخل الجاز وحده، بل التقليد بأسره بدءًا من موسيقى النيجرو الروحانية، مرورا بالبلوز، وعروض المينستريل في قاعات الموسيقى، حتى مسرح برودواي الموسيقي، وغير ذلك. وبدأ الأوروبيون في الإعجاب بكتاب «الأغاني الأمريكية» الذي جمعه تيري تيتشوت (Terry Teachout) بمهارة في مقالاته المؤثرة في صحيفة كومينتاري[16]. لم يعرف العالم شيئًا كهذا من قبل، تقليد أغانٍ منفتح في كل لحظة على المؤثرات الخارجية، يستوعب كل لغة منافسة في داخله، ولهذا فهو في الواقع بلا منافس. إنه هتاف عظيم بـ«أجل» في وجه العالم الحديث وكل ما يحويه، وهو أيضًا تذكير يومي بالدفء الإنساني. هل صحيح، إذن، كما يقول أدورنو، إن ذلك فن زائف، وصورة كيتشية للفن الشعبي الذي حل محله؟

(16) Terry Teachout, 'The great American songbook', a series of articles in *Commentary*, 1999-2002.

أثرت الثقافة الأمريكية على الثقافات الأخرى أعظم تأثير من خلال الموسيقى: لقد عرف هذا البلد نفسه من خلال الموسيقى، وما زال جزء من الطابع الأمريكي يتمثل في أن يملأ كل صمت بأغنية: كرس باحثون أمثال جونترشولر (Gunther Schuller) عددًا من المجلدات حول لغز الجاز، كيف انبثق ذلك الفن غير المسبوق من موسيقى الطبول الإفريقية، ومن دمج النظام النغمي الخماسي والدياتوني، والتآلفات الرباعية لأناشيد العماد[17]، بيد أن ذلك التركيب لم يتوقف عند الجاز. لقد استُوعِبت موسيقات العالم المتنافسة واحدة تلو الأخرى. أناشيد شيكر وصياح الأمريكيين الأفارقة، وفرق المارش في وسط أوروبا، والآلات والرقصات الكلتية، والجيتار الأسباني، والأرغن الأنجليكاني. دُمِج الأوركسترا الكلاسيكي أيضًا، وحولته هوليوود إلى نهر عظيم يفيض بالعاطفة الشعبية. وقد أفاد كورنجولد من هارمونيات ريشارد شتراوس وألوان مالر، وغيرشوين من سترافنسكي، بينما أضاف ثيلونيوس مونك وأرت تاتوم لمسات من ديبوسي ورافيل. كما انتشر التأثير في الاتجاه المعاكس أيضًا؛ فسرعان ما امتلأت مقاهي وسط أوروبا، حيث جمع ياناتشيك وبارتوك أغاني الفولكلور الشعبي، بموسيقى الجاز. وعندما سمع صوت الشعب في موسيقى مارتينو، ربما كان ذلك في أسلوب الأغنية المورافية الشعبية، لكن كان في أغلبه بأسلوب نيو أورلينز الموسيقي. كانت الموسيقى الأمريكية الجديدة ديمقراطية وعالمية، بإمكانها أن تهزم كل موسيقى منافسة، ذلك أنها ببساطة ترفض الاعتقاد بالمنافسة، وتستحوذ على كل نغمة يمكن أن تصدي كأغنية بكل سرور. وأثبتت الموسيقى الأمريكية، بدءا من آيفز، مرورا بغيرشوين وكوبلاند، وبرنشتاين، حتى جون آدامز، ومايكل تورك، وستيف رايش، كيفية المزج بين موسيقى البوب والبنى الموسيقية الشامخة في قاعة الكونسير.

(17) Gunther Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York 1968.

تتمثل إحدى النتائج التي نستخلصها من تاريخ الموسيقى الشعبية الأمريكية في أنه ينبغي أن نتناول الكلمة «شعبية» تناولا جادا، أكثر بكثير من تناول أدورنو. وبعكس ما ذهب إليه أدورنو وهوركهايمر فإن هذه الموسيقى لم تفرضها على الشعب الأمريكي «صناعة الثقافة» غير النزيهة التي تستغل أكثر نواحي الذوق العام تدهورا. بل إنها صدرت عن «يد خفية»، من صناعة موسيقية تلقائية، مستفادة الكثير من الموسيقى الإفريقية الأمريكية، العلمانية والدينية. ولما راجت هذه الموسيقى بعدئذ في كل بقاع الأرض لم يكن ذلك بوساطة مشروع توسعي انتهجته حضارة مهيمنة، بل بوساطة السيرورة نفسها التي أنتجتها – أي من رحم ذوق الناس العاديين الطبيعي.

ربما قد ولى زمان الموسيقى الشعبية الأمريكية العظيمة الآن؛ فقد حول الروك أند رول موسيقى البلوز من تصريح غنائي إلى استعراض ديونسي، ونستشعر الآن آثارها بعيدة المدى، ليس في أمريكا فحسب، بل في كل أنحاء الأرض. ومع ذلك، لا يزال الزائرون في أمريكا يبهرهم التنوع الموسيقي التلقائي الذي يشهدونه، مثل فرق المارش الموسيقية في مباريات كرة القدم، والغناء في صالونات الحلاقة، وجوقة الكنيسة و«رقصات التسبيح»، وفرق الجاز الصغيرة في الأندية، وموسيقى البلوغراس في الحانات، وأناشيد المعمودية في كنائس فرجينيا الريفية الثرة بأغان الصالونات الفكتورية المحتواة على أهم المزامير البروتستانتية، حيث يحضر المؤمنون أسطوانات الموسيقى ليظهروا حبهم للإله في أسلوب نت كينغ كول (Nat King Cole)، ومل تورمي (Mel Tormé) الموسيقي. يرنم القس ترانيم فردية بصحبة جيتاره، ومجموعات المرتلين من الكنائس الإفريقية الأمريكية يجيئون ويذهبون، وفي عيد الفصح، قد تؤدي الجوقة الصغيرة ولاعب البيانو «كانتاتا الأسبوع المقدس» لجول راني (Joel Raney)، حيث تتمحور استعدادات الأغنية الشعبية الأمريكية كلها حول سردية الصلب، كنوع من الإجلال غير المتفنن

ليوهان سيباستيان باخ. إن ذلك الدمج البسيط للموسيقى في الحياة العادية لجماعة متدينة إنما يمثل المزاج الأمريكي الذي يفضل الأغنية على الصمت، والتسبيح الصاخب على التضرع السكين.

إن تلك الثقافة الموسيقية ظهرت، مثل كل ما هو أمريكي، من تبادلات الناس العاديين التلقائية. فالأغنية الأمريكية موجودة لأن الناس أحبوها فطلبوا المزيد منها. إنها التعبير الموسيقي عن سطوة المستهلك. وهي، ككل ما هو أمريكي، تزعج المثقف بالتحديد لأنها لا تترك متنفسا لأي سلطة شبه كهنوتية. فلم يستطع مثقفي اليسار قط قبول فكرة أن خيارات الناس العاديين قد تكون التفسير النهائي لواقعهم الاجتماعي. ينظر مثقفو اليسار إلى التنظيمات التي تصدر بواسطة «يد خفية»، أي الصادرة عن خيارات حرة لم تكن تقصدها، بوصفها تعبيرا عن خيارات شريرة لأناس آخرين – أعني المنتفعين من عوائد تلك الخيارات. وهم ما ينفكون ينقبون عن القوى المتوارية خلف كل عرف، «البنى» التي تحكم كل خيار، مدفوعين بما يسميه بول ريكور بـ«هرمنيوطيقا الارتياب».

لهذا ابتُدع الخيال الأعظم الذي يحكم الرؤية الماركسية إلى العالم – الطبقة البرجوازية التي يفترض أنها الطبقة المنتفعة من كل معاملة رأسمالية، والتي يقوم عليها النظام بأكمله. إن ذلك المفهوم، الذي يترسب فيه سخط المفكرين الفرنسيين على مدار عدة قرون، ليس له من تطبيق حقيقي في أمريكا، على الرغم من أن أدورنو يظل يستحضره باستمرار؛ ففي بلدة أمريكية صغيرة يكون الجميع برجوازيا لو أن أحدا منهم كان هكذا، وبالتالي لا واحد منهم ببرجوازي. إن تقسيم المجتمع إلى ملاك ومنتجين لا يعتد به في مجتمع حيث يكون الجميع ملاكا ومنتجين. وكان لا بد، لكيما يعطى وزن لاتهامات فتشية السلعة، والتشيؤ، والوعي الزائف، وما جرى

مجراها، من تحديد «الطبقة» المستفيدة من كل ذلك، والتي تحفظ هيمنتها بالوقوف ضد مصالح الجمهور الحقيقية. بالتالي فإن الأغنية الأمريكية بحسب أدورنو – سواء أكانت من صنع غيرشوين أو برلين، أو جيروم كيرن أو كول بورتر – هي إحدى ذرائع الاستغلال الرأسمالي: فلا المستهلك ولا المنتج هو السيد الحقيقي في ظل هذه الثقافة الموسيقية المنحطة، بل «ملاك وسائل التواصل»، أي الطبقة الرأسمالية.

ثمة بلا شك مسحة من الكيتش المبتذل في الموسيقى الأمريكية الشعبية في زمن أدورنو: ذلك أنها موسيقى قد هجرت حظيرة الذوق الرفيع وراحت إلى فضاءات العاطفة العامية المنفتحة. بيد أنها أيضًا تشهد على نظام أخلاقي جديد، بطريقتها الخاصة. إنها الموسيقى التي تجسد الحياة الحديثة، آلامها ومباهجها. وإذا كانت تبدو مختلفة عن كل موسيقى الماضي فذلك لأن نمط الحياة الحديث، نمط الحياة الأمريكية، مختلف كذلك عن كل حياة.

وبينما تصف أغنية شعبية كأغنية «Waley Waley»، التي تخبرنا عن البؤس الشديد لأمرأة تعرضت إلى الخيانة، تمنحنا الأغاني الامريكية الشعبية العلاجات الملطفة للحياة الحديثة، كما في أغنية جودي جارلاند «The Man That Got Away» تودع هذه الاغنية أحد الرجال بينما تجهز القلب للرجل التالي، باستعمال جوقة البيغ باند [أوركسترا الجاز] من أجل تشجيع الضحية. إن الأساليب البسيطة التي يواجه الناس العاديون بها خيبات أمالهم العادية يحتفى بها في هذه الموسيقى التي يندر أن تتحدث بنبرة مأساوية. وموقفها من انقطاع الأواصر يصوره هوغي كارمايكل (Hoagy Carmichael) في أغنيته النوستالجية «I Get Along Without You Very Well». كما أنها تستعمل صورا مألوفة لتطبيع حالة الإثارة الناجمة عن الوقوع في الحب. مثل أغنية «If I Were a Bell» كما يغنها بلوسوم ديري

(Blossom Dearie)، أو أغنية «I'm Putting All My Eggs in One Basket» لإيرفينغ برلين (Irving Berlin). إنها موسيقى تأبى أن تتخذ موقفا مأساويا من الرغبات غير المتبادلة –كما في أغنية رودجرز وهارت «Glad to Be Unhappy»– كما أنها تقلص كل الخبرات، سواء الفرح أو الحزن، الحيرة أو السخرية، إلى قدر يسهل معه تطويعها، لتبيين أنه إما أن يخبرها الكل أو لا أحد.

وبالتالي، فإذا كانت هذه الموسيقى تستدعي أشكالا وجدانية أرفع فإنها تعرضها كذلك في الوراء؛ إن عذوبة صوت بيغي لي (Peggy Lee) المتملقة التي يغني بها «the days of wine and roses» و«he door marked nevermore» تعادل عشاء مضاء بالشموع، والمناديل المطوية. إنها طريقة لاستدعاء ما لا يمكن تملكه، ثم إضفاء بريق الحكاية الخرافية عليه: فالموسيقى تقول إن ذلك ليس لك، فقط لأنه ليس لأحد. أما الآن، فلنتظاهر بأنه هكذا. وقد أنتجت أمريكا، بدءا من فرانك سيناترا (Frank Sinatra) حتى باربرا سترايسند (Barbara Streisand) تيارا متصلا من المغنيين الذين يعرفون بالضبط كيفية تمثيل الهوى الأمريكي العادي في أصواتهم وخفقات القلب الأمريكي العادية، بينما يضيفون بهجة كافية لجعله منفرج الأسارير. لذا، فإن الأغنية الأمريكية، بالنظر إليها من هذه الجهة من النظر، قد أعدّت البشر إلى التعلّقات العابرة التي تميز العالم الحديث، وأحزانه الوقتية، بطريقة أكثر فاعلية من أي ابتكار ثقافي آخر.

لكن إذا كانت الأغنية الشعبية الأمريكية، في زمن أدورنو، قد طبعت هذه العواطف فإنها قد جعلتها أخلاقية أيضًا؛ فبينما تستكشف حسرات الخيانة وإثارات الإغواء كانت تومئ بعطف إلى الزواج، والعائلة، والمستقبل. إنها موسيقى تروم، على عكس أغاني البالاد الأوروبية القديمة المأساوية،

إلى «نهايات سعيدة»، حيث يصير الصبي والفتاة زوجا وزوجة: فهي تقول إنك قد تسقط على جانبي الطريق، لكن بوسعك أن تستقل قطار السعادة من جديد. عرضت أعمال رودجرز وهامرشتاين الموسيقية تلك الفكرة الأمريكية عن السعادة المتاحة، غير أن الناس ما زالوا يرجعون من كل حدب وصوب إلى تقليد الأغنية الشعبية الأمريكية إذا أرادوا مطاردة تطلعاتهم العادية.

ثمة ضرب من الواقعية ههنا، لكن أدورنو قد سد أذنيه دونه، مثلما أشاح وجهه عن الدور الحقيقي الذي تلعبه الأغنية في حياة عامة الناس، أعني كونها تساعدهم على التناغم مع وضعهم الاجتماعي، وتسوية معاناتهم وأفراحهم. وبينما تتغير أوضاعهم الاجتماعية فكذلك تتغير أغانيهم. ثمة علاج لمشكلة الطلاق في موسيقى الطلاق المرح (*The Gay Divorce*) (1932) لكول بورتر (Cole Porter) –التي ربما يتحتم تغيير عنوانها حتى تلائم الجمهور الحديث. وثمة علاج خفيف أيضًا لمشكلة المقامرة في موسيقى فرانك لويسر (Frank Loesser) المعدة لفيلم «Guys and Dolls» (1950).

إن إدانة أدورنو الشاملة لتقليد الأغنية الأمريكية الشعبية [البوب] هو جزء من نقده للاقتصاد الرأسمالي. أما بديلها الذي يقترحه ليس موسيقى شعبية أخرى أفضل منها، وإنما يوتوبيا، وما عسى المرء أن يفعل أمام اليوتوبيا. لهذا، فإن مهاجمة أدورنو للثقافة الجماهيرية قد أسهمت في القضاء على موقفه النقدي الذي كان يفترض أنه يدعمه. إن أدورنو عندما قال إن لا شيء من الممكن أن يميز بين مقطوعة «فصل الصيف» لغيرشوين وبين مقطوعة كيتشية مثل «وهج القمر» (لهودسن Hudson، ودي لانج de Lange، وميلز Mills) (المثال 1) كان يعلن عن ازدرائه الحقيقي لمحبي الموسيقى من العوام، الذين يقدرون، بوصفهم بشرا، على التهذيب

الاستطيقي [الجمالي] كأي شخص آخر. وإنما من خلال مثل هذه الأمثلة يتبيّن المستمع العادي أن بوسعه أن يميز الابتكار اللحني الأصيل عن الأنماط المكررة، ويفصل بين الاستعمال الدقيق لهارمونيات موسيقى الجاز بحيث تتراكب مع الكادنزات الصوتية، كما نجد في فن غيرشوين، وبين تليين البنية كلها بتآلفات سباعية وتساعية هشة. (فضلا عن الكلمات!).



مثال 1

وبتعبير آخر، إن أدورنو برفضه الموسيقى الشعبية بأكملها يكون بذلك قد فتح الباب على مصراعيه لقبول الموقف المقابل، أعني الموقف الذي يقول إن الموسيقى الشعبية لا بد من قبولها بالكامل؛ ذلك أن النقد الشامل لا يعد نقدا على الإطلاق. ولهذا، فعندما ظهرت موسيقى البوب في عالم الموسيقولوجيا كمجال للدراسة لم يكن للناقد فيها أي رأي. ولهذا بالضبط أيضًا يعد أدورنو مفيدا بالنسبة إلى موسيقولوجيي ما بعد الحداثة، فهو من خلال تقديم حجته في صورة إدانة شاملة، يكون قد حكم على لا شيء. ويكون بذلك قد أمد الموسيقولوجيا بثنائية أسهمت في دعم التصور المضاد – أي التصور الذي كان يرفضه. فإما إدانة شاملة أو «كل شيء مباح».

إنما بوضع تمييزات، ضمن عالم الموسيقى الشعبية، عندها وحسب يمكننا أن نشجع الشباب على التفريق فيما بين العاطفة الموسيقية الأصيلة والكيتش، بين الجمال والقبح، بين توكيد الحياة ورفضها، بين الملهم منها والتكراري. بإيجاز، بين البيتلز (The Beatles) ويو2 (U2). وبمجرد أن تنضج لديهم عادة الحكم سوف توسع هذه العادة من حدودها حتى إن أولئك الذين ما كانوا يعلمون سوى موسيقى البوب المعاصرة سيقودهم بحثهم النقدي إلى مرتفعات وقمم الموسيقى الكلاسيكية الساطعة، ومن هناك، سيطلون بأبصارهم على أذواقهم الماضية، ولعلهم يتفقون مع أدورنو، فيصرفون النظر عنها، ولكن برفق، ووعي كامل بملكاتهم الإنسانية. وقد يصبحون كذلك على دراية بالبون الشاسع بين الموسيقى التي حركت أدورنو، تلك الموسيقى التي تستهدف الناضجين، المؤلفة لكي تنشد، والموسيقى الشعبية التي تلتها، التي تستهدف المراهقين، المؤلفة لكي تتلقى فحسب.

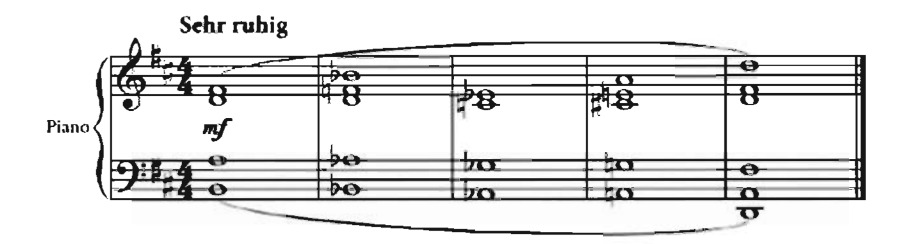
يقودني ذلك إلى ثالث الجبهات الهامة في تفكير أدورنو، المتمثلة في هجومه على التونالية، وهو الهجوم الذي نفذه على عدة مستويات، وفي

مواضع كثيرة، وغالبا ما يفهم باعتباره دفاعا عن الفن الحداثي الطليعي ضد تزمت الحركات الرومانتيكية المتأخرة عند مطلع القرن العشرين. أنى لنا أن ننظر إلى ذلك الهجوم بعد مضي قرن من الزمان على مصنف رقم 11 لشونبيرج[18]؟ يتعين أن يدخل هذا السؤال، إلى حد ما، ضمن سؤال آخر، ألا وهو: كيف عسانا أن ننظر إلى مسألة الحداثة، في الموسيقى كما سائر الفنون، الآن وبعد أن ولى طور ولادتها؟

يزعم أدورنو في فلسفة الموسيقى الجديدة أن التونالية قد استنفدت ذاتها. وعندما تستنفد لغة فنية ذاتها فإن محاولة استعمالها تنتج الكليشيه والمبتذل. لم ينبغي أن يحدث هذا؟ لا يعطي أدورنو إجابة واضحة، مع أن وجهة نظره تعكس أفكارا مألوفة من سياقات أخرى. إن الفكرة المحورية هي الكليشيه – أي العلامة أو الكلمة التي يستعان بها من أجل قدرتها على إظهار موضوعها، إلا أنها قد فقدت ذلك من خلال استعمالها المتكرر. يحدث ذلك في الاستعارات اللغوية –«قرة العين»، «متوعك صحيًا»، «يثير جلبة» – إذ إن ما كان يوما ارتباطا وامضا بين كلمات قد أضحى تعبيرا باليا، خسر قوته باعتباره جديدًا. لكن ما الذي نعنيه بـ«البالي»، ولم ينبغي أن نجرده من التعبير عن قوته؟

لا شك في أن الكليشيهات في السياق الفني تعد خطأ. فهي تظهر الغفلة، والتفكير النمطي، والخمول العاطفي. إنها طريقة للتغاضي عن الأشياء دون تكبد عناء معاينتها، إنها تظهر في الواقع العيوب ذاتها التي رآها أدورنو في الثقافة الجماهيرية: الابتعاد عن الوقائع، حيث تحل المعاينة والعاطفة المصطنعان محل الانخراط الحقيقي في العالم. إن الواقع له ثمن، واستعمال الكليشيه يعني أن المرء غير مستعد لأن يدفع ذلك الثمن.

(18) المصنف الذي بدأ فيه أرنولد شونبيرج الإعلان عن الموسيقى السيريالية الاثني عشرية، ويعتبر حجر أساس للمدرسة النمساوية الجديدة. (المترجم)



مثال 2



مثال 3

تهيمن الكليشيهات على عالم التسويق. إنها مكون أساسي لبيع الأشياء التي يمكن بيعها فقط عبر معناها، مثل المستحضرات التجميلية، والعطور، والوجهات السياحية المثالية في التجارة السياحية (و«المثالية» كليشيه أيضًا) والمناسبات الخاصة، والسهرات، والعشاء على أضواء الشموع في مكان هادئ. تنتج الكليشيهات التسويقية ما يسميه نقاد الأدب بـ«الرد الجاهز» (stock response)، وهو اعتراف ارتدادي بحلم قابل للتكرار. وليس ثمة شك في أنه توجد كذلك كليشيهات موسيقية – تتابعات التآلفات التي كثيرًا ما استعملت ولم تعد تفاجئنا، والأساليب اللحنية (مثال ذلك النغمة الصاعدة في ألحان مالر)، التي تدفعنا بسهولة وبدون تفكير في مجرى اللحن، وكليشيهات الإيقاع في الفالس والتانجو. والمؤلف الحديث بوسعه استعمال تلك ومثيلاتها، لكن لا بد أيضًا من أن يخلصها من غفلة المستمع

عن طريق إدخالها ضمن شعور مفاجئ غير متوقع بالارتياح[19]. وهكذا، ففي ختام دون كيخوته (*Don Quixote*) يخلص شتراوس تتابع تآلفات الدرجة الأولى-الخامسة [V-I] بتقديم باص التآلف الخماسي باعتباره الأخير في تتابع سباعيات متصلة ببعض كروماتيا (المثال 2). وفي صوناتا مصنف 1، يخلص بيرج كليشيه النبضات الصاعدة المنقطة بتمديدها، على امتداد أبعاد متنافرة، إلى تآلف سباعي كبير (المثال 3). ويخلص رافيل في عمله الفالس (La Valse) كليشيه إيقاعات الفالس بمراكمتها في تتابعات هارمونية مندفعة باهتياج، إلى أن يتضح في النهاية أنها لم تعد رقصة لبني الإنسان، بل دوامة من الأرواح. إن هذه التناولات للكليشيه الموسيقي تذكرنا بتناول الكليشيه اللفظي عند كاتب مثل صامويل بيكيت، فهو يقلب الكليشيهات ضد أنفسها، ويضطرها إلى التقول بالجديد عن طريق أخذ معانيها الحرفية بجدية[20].

يترتب على القول إن التونالية قد انحدرت إلى مستوى الكليشيه القول إنها ليست المعادل الموسيقي لنحو توليدي[21] – على الرغم من محاولات شينكر (Schenker) ومن تبعه في إثبات عكس ذلك. فمن المحال، على سبيل المثال، أن يستحيل النظام التركيبي في اللغة الإنجليزية، واشتقاقه

(19) في الموسيقى الكلاسيكية، وفي نظرية الهارموني عموما، تحل التناقضات، وبذوي ما يصاحبها من شعور بعدم الاستقرار، عن طريق الانتقال من التآلفات المتنافرة إلى المتوافقة، فينتج عن ذلك شعور بالارتياح (relief) يطمئن له المستمع، ويكون ذلك بمثابة الهدف أو الغاية من المقطوعة. ولهذا يمكن النظر إلى العمل الموسيقي الكلاسيكي بوصفه وحدة أضداد، أو شكلًا يسعى المؤلف من خلاله إلى التوحيد والتوفيق بين الأجزاء المختلفة المتنافرة بطبيعتها. (المترجم)

(20) انظر:

Christopher Ricks, *Beckett's Dying Words*, Oxford 1995; R. Scruton, 'Beckett and the Cartesian Soul', in *The Aesthetic Understanding*, London 1982.

(21) كما استمر ذلك مع ليردال وجاكيندوف، في نظريتهما التوليدية للموسيقى التونالية، متبعين أفكار شينكر وزالتسر، وآخرين. انظر:

A Generative Theory of Tonal Music, Cambridge, Mass. 1983.

من البنى الدلالية، إلى كليشيهات. ذلك أن هذا النظام يوفر الوسط الشامل الذي ينشأ فيه الجديد وأشكال تدهوره. ليس الكليشيه عيبا تركيبيا لكن استطيقيا – إنه إساءة استعمال لغة منتمية إلى نظام أسلوب، بدلًا من قواعد نحوية. وإذا كان أدورنو على حق، فلا بد من أن نقول شيئًا مماثلًا بشأن التونالية.

لكن ثمة نتيجة أخرى تضميناتها أكثر أهمية بالنسبة إلى نقد أدورنو. فلئن كانت التونالية ليست مجرد قواعد نحوية فإن الأغاليط الناجمة عن استعمالها لن يجدي معها ابتكار تركيب موسيقي جديد. ذلك التركيب الجديد لن يكون في الواقع تركيبا بالمعنى اللغوي، بل سيكون ابتكارا أسلوبيا، من الممكن أن يتبلور في قواعد وأن ينتظم، ولكنه لن يقابل الكليشيه إلا بقدر ما تقابل الموضة الجديدة القديمة. ولسوف يستند كل شيء إلى الإبداع والذوق، اللذين بهما يستعمل الأسلوب الجديد، وينطبق القول نفسه على القديم.

يرتبط هذا برباط لا فكاك منه بدفاع أدورنو عن الموسيقى اللاتونالية ضد عمالقة التقليد التونالي: ذلك أنها تشير إلى أنه ليس ثمة ضمانة تقضي بأن اعتماد «تركيب» موسيقي بديل سيجنبنا الأغاليط التي كان قد فطن لها أدورنو في اللغة التونالية – أو حتى قد يجنبنا إياها لفترة لا بأس بها. ففي الواقع، سرعان ما أفرزت الثورة على التصوير التشخيصي كليشيهات تجريدية، وتكعيبية، ووحشية (من نوع الكيتش التجريدي الذي يزين الحانات التي على ضفاف البحر الأبيض المتوسط). وبالمثل، أفرزت الثورة على التونالية كليشيهات لا حصر لها – كالعناقيد التآلفية، وانفجارات الإيقاعات المتقاطعة على الآلات النحاسية، والنسيج المتضخم، والبحث الدؤوب عن المؤثرات المبهرة، كالتي نجدها في موسيقى بيرتويسل

(Birtwistle)، وجيناستيرا (Ginastera)، وفيرنيهو (Ferneyhough)، وغيرهم. إن دفاع أدورنو عن الموسيقى الطليعية في أيامه كان مؤسسا على فكرة أن من المحال «تقعيد» هذه اللغة الموسيقية التي ما تنفك تساءل وضعيتها بوصفها سلعة، وتأبى الرضوخ للتنميط الجمالي. بيد أن النمطية سرعان ما ظهرت، وتصدر الكيتش الطليعي اليوم المشهد الموسيقي، من عبوات جون كيج (John Cage) المصفحة، إلى أوبرات شتوكهاوزن الطنانة.

وعلى الرغم من ذلك، مهما قيل عن البديل اللاتونالي فلا بد أن نواجه القول بأن أدوات الموسيقى التونالية قد استنفدت حاجاتها، ولم تعد في متناول المؤلِّف الجاد، وأن كل محاولة لتأليف موسيقى تونالية تفضي إلى الكليشيه. لكن ما هو أساس ذلك الحكم؟ يقول أدورنو في مقالته التي سبق ذكرها[22]، المنشورة قبل الحرب، إن إدمان الفتشات الموسيقية –وهو يعني بها المؤثرات النمطية للموسيقى الشعبية– يسبب نكوصا في فن الاستماع، ما يمكن أن نسميه اليوم بتقلص سعة انتباه السامع. يرضى الناس بالاستماع إلى قصاصات موسيقية بوسعهم ترديدها أو تصفيرها، وقد أتاحت لهم إعادة الإنتاج التقنية أن يستمعوا إلى حركة، أو لحن، أو مازورة في انفصال عن العمل الذي يهبها معناها. لذا، وبطريقة لا محيص عنها، تراجع فن الاستماع القديم الذي يتضمن متابعة إنماءات معقدة، ممتدة عبر الزمن، في مقابل العناية بالشذرات الموسيقية الأخاذة، والتسلسلات المقطعة التي يمكن أن تنفصل عن سياقها وتكرر حسب الهوى. إن مثل هذه الشذرات بالضبط، بحسب أدورنو، هي التي تحولت إلى كليشيه، إذ صارت المفضلة لآذان المستمع، وعقل المؤلف الموسيقي، على حساب العمل المضني المتمثل في الحوار الهارموني واللحني.

(22) 'On the fetish-character in music and the regression of listening', 1938, reprinted in *The Culture Industry*, op. cit.

يثير أدورنو هنا مسألة هامة، ربما تعرض لها فالتر بنيامين (لكن ليس كما ينبغي) في عمله الهام في «العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيا»[23]. مهما يكن رأينا فيما يخص التونالية، فإنه لا شك في أنها قد استسلمت إلى نوع جديد من الموسيقى. حيث يُضحَّى بفقرات التقليد السيمفوني المطولة وتستبدلها خلايا موسيقية تُتَصوَّر وكأنها ساكنة (كما في رقصات سترافنسكي للباليه وسيمفونياته). إن المعمار الموسيقي الذي نلقاه في سيمفونية لبيتهوفن أو بروكنر، حيث يمكن أن يستغرق التحول المقامي من مقام الدرجة الأولى للخامسة عدة دقائق، وكل درجة من السلم الموسيقي تعمل من أجل نقل المادة الموسيقية من أحد الأساسات النغمية المتينة إلى غيرها– ذلك الشكل الفني الرائع يتلاشى تدريجيا في أعمال التونالية عند المؤلفين المعاصرين، حيث يندر أن نجد تلك «التنويعات الإنمائية» التي كان قد تبنّها شونبيرج في الأسلوب الكلاسيكي، ومن ثم راح يحييها في لغته السيريالية. أما الأغنية الأمريكية الشعبية فإنها تستعمل اللغة التونالية بطريقة قصيرة النفس، أي تستنفد سريعا؛ أما لغة موسيقى الجاز–التي وجهت التونالية إلى آفاق جديدة، مكتشفة تتابعات هارمونية وقفلات تنافرية لا وجود لها في الأعمال الكلاسيكية– فإنها لم تطور الحوار الموسيقي تطورا يماثل ذاك التقليد. بل على النقيض، فحيثما كان لا بد أن يوجد إنماء نجد عادة ارتجالا فحسب، وحيثما كان من الممكن أن يكتشف الشعور، وبنية الشخصية، فإن ثمة في العادة تكرارا للضحكة المبهجة إياها.

استعمل المؤلفون الموسيقيون، بالطبع، لغة موسيقى الجاز في تراكيبهم السيمفونية، موفقين بينها وبين الإرث الهارموني للتقليد الكلاسيكي. كانت النتيجة أن هذه الأعمال قد أخذت عن كتاب الأغاني الأمريكية طابعه

(23) Walter Benjamin, 'The work of art in the age of mechanical reproduction', in *Illuminations*, tr. Harry Zohn, New York 1968.

الموجز المختصر، باستثناء حفنة منها، كالرابسودية الزرقاء لغيرشوين، وكونشرتو رافيل للبيانو في صول الكبير. وقد برهنت على ذلك عودة المعروفين بالـ«المنيماليين» إلى التونالية، لا سيما عند آدمز (Adams)، ورايش (Reich)، وتورك (Torke)؛ إن أعمالًا موسيقية من قبيل هارمونيوم (*Harmonium*) لآدمز، وقصائد تورك اللونية هي بطبيعتها أعمال ساكنة، تطبق التكراروالنبض الإيقاعي لتولد الحركة المتوثبة، حركة ليست بتوجيه الهارموني ولا الأصوات اللحنية. يبدو أن خبرة «التكشف» (unfolding) التي نقرنها بأعمال التقليد الكلاسيكي العظيمة قد ضاعت، أو توارت على أقل تقدير، خلف جدار إيقاع ميزاني سميك، لن يلين بلمسة هارمونية سحرية، مثلما كانت تتلاشى الخطوط[24] في موسيقى برامز أو ڤاجنر.

هل من الصواب، برغم ذلك، أن نخرج بتعميمات من هذه الملاحظات؟ إن الأحكام الجمالية، بما هي كذلك، تكون «مباشرة» و«فردية» إذا ما استعملنا لغة كانط المتبصرة[25]؛ إنها غير متأسسة على قواعد، بل على الخبرة المباشرة بحالة معينة. لذا، فإنها ليست تبرر الرفض الشامل للتونالية الذي يريد أدورنو أن يمليه علينا. إنها عرضة، بحسب طبيعتها، لأمثلة مضادة، مثلما أن اللغة اللاتونالية، المحببة عند أدورنو، عرضة لإثبات قصر نظرتها، وأنها بغير قدرة على الصمود بصورة بعيدة الأمد. في الواقع تنقلب شكوى أدورنو لتعارض البديل الذي يهيئه أكثر مما تعارض

(24) يشير المؤلف إلى استعمال المحدثين من المنيماليين للميزان الموسيقي (metre) والضغوط الإيقاعية من أجل الإيهام بالحركة، وموسيقاهم في الواقع ساكنة (static). ويقابل ذلك الإجراء بموسيقى برامز وڤاجنر، حيث كان يفضي اجتماع وتضافر العناصر كلها، الإيقاعية، والهارمونية، واللحنية، في النهاية إلى «حركة الكل»، فالكل متحرك في الموسيقى الألمانية، غير ثابت أو قار-وهي خبرة التحقُّق أو التكشُّف أو التفتُّح المتواصل (unfolding)، التي تشبه نمط حركة نمو الكائن الحي. (المترجم)

(25) The Critique of Judgement.

محاولات المؤلفين المعاصرين في الشكل السيمفوني - كما في أعمال والتون، وكونشرتوات بريتن، أو سيمفونيات شوستاكوفيتش. إن أفضل ما أنجزته الموسيقى السيريالية في ميدان الموسيقى الجادة كان بالطبع كونشرتو الفيولينة لبيرج، الذي يقوم في كل أجزائه على علاقات تونالية، وعود إلى الماضي، إلى حد الانتماء إلى تقليد الكتابة الهارمونية الذي كان قد فارقه شونبيرج مع كونشرتو الفيولينة خاصته. أما عن هذا الكونشرتو [كونشرتو شونبيرج للفيولينة] أقول نعم، إنه ذو مغزى لحني، بيد أنه يفتقر إلى النظام الهارموني الذي يمكننا من سماعه متحركا في الفضاء الموسيقي على نحو ما نستمع إلى موسيقى شومان أو برامز.

وبالرغم من ذلك، إذا كانت المناقشة قد جرت بتلك الطريقة، أي بالإشارة إلى الأمثلة وما يقابلها، فإن من الصعب تصور كيفية الوصول إلى نتيجة. ثمة شيء سديد فيما يقوله أدورنو. لكن كل محاولات تقويم قضيته تأتي متعارضة مع الطبيعة الفردية للحكم الجمالي. غير أن إخفاق أدورنو في تقديم أي وصفة لا تناصر الموسيقى اللاتونالية ضد كليشيه التونالية يترك القضية بلا حل. لقد أراد أدورنو لأقواله أن تؤذن بموت الموسيقى التونالية. لكن يسهل قراءتها على أنها تؤذن بموت الموسيقى. إن قصر سعة الانتباه، وبزوغ أشكال الترفيه الإدمانية ليسا إلا مجرد نتاجين من نتائج وسائل الإعلام الجديدة بدلًا من كونهما رواسب للتقليد التونالي.

أرى، في ضوء ذلك، أنه يجدر بنا أن نتراجع، ونعاود النظر في محاولات المؤلفين الموسيقيين من أجل التعلم من نموذج الأغنية - سواء المتأثرة بكتاب الأغاني الشعبية أو أغاني الجاز. وعلى الرغم من أن هذا يعني العودة من الأبنية الموسيقية الشامخة إلى اللغة الموسيقية الطبيعية الدورية [الصيغ البدائية]، إلا أنه يتضمن أيضًا عودة إلى البوتقة التي خرجت منها

التونالية، حيث تبلور النظام التونالي في أول عهده من لدن الصوت. يبدو لي أن هذا هو الاتجاه الذي سار في دربه ديبوسي، وتبعه ياناتشيك، ودوتيو، وبريتن، وميسيان، وكثيرون غيرهم من الموسيقيين الرائعين الذين قادتهم آذانهم لا النظريات، حتى إذا كان بوسعهم بلوغ أعلى مستويات التنظير، كحال ميسيان. صحيح أن هؤلاء المؤلفين قد نزعوا إلى تأليف أعمال موسيقية قصيرة النفس، إلا في ميدان الأوبرا حيث كان بوسعهم الاعتماد على الدينامية قصيرة الأجل التي تميز قالب الأغنية. إلا أن لهم، والحق يقال، منجزات رائعة في الحوار الموسيقي، مثل رباعيات ياناتشيك ودوتيو الوترية، وسيمفونية تورانجاليلا وتجلي السيد المسيح لميسيان، وسيمفونية التشيلو وكونشرتو الفيولينة لبريتن. قد يرفض أدورنو هذه المنجزات بوصفها منتمية إلى «الوعي الزائف» للمجتمع الاستهلاكي، إلا أن الزائف، بالنسبة لي، هو أدورنو، وإنما الوعي الثاوي في هذه المؤلفات هو الذي يشير إلى الحقيقة.

ببليوغرافيا

Adorno, Theodor W., *The Authoritarian Personality*, New York 1950.

Adorno, Theodor W., *In Search of Wagner*, Berlin 1952, tr. R. Livingstone, London 1981.

Adorno, Theodor W., *Prisms*, tr. Samuel and Shierry Weber, Letchworth 1967.

Adorno, Theodor W., *The Philosophy of Modern Music*, tr. A. G. Mitchell and W. V. Blomster, New York 1973.

Adorno, Theodor W., 'On the social situation of music', *Telos*, 35, 1978.

Adorno, Theodor W., *The Culture Industry*, ed. J. M. Bernstein, London 1991.

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, tr. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis 1996.

Al-Fârâbî, *Kitab al-mousiqi al-kabîr* (Big Book on Music), Cairo 1923.

Arato, A. and Gebhardt, F., *The Essential Frankfurt School Reader*, New York 1978.

Aristotle, *De Anima*.

Aristoxenus, *Elementa Rhythmica*, surviving fragments of Book 2 translated in A. Barker, *Greek Musical Writings*, London 1989, vol. 2.

Bartók, Béla, tr. M. D. Calvocoressi, *Hungarian Folk Music*, London 1931.

Bartók, Béla, 'The so-called Bulgarian rhythm', in *Essays*, selected and edited by Benjamin Suchoff, London 1976.

Batteux, Charles, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1746. Beckerman, Michael, Janáček as Theorist, New York 1994.

Benjamin, Walter, 'The work of art in the age of mechanical reproduction', in *Illuminations*, tr. Harry Zohn, New York 1968.

Bennett, Jonathan, Locke, Berkeley and Hume: Central Themes, Oxford 1971.

Bennett, Jonathan, *Events and Their Names*, New York 1988.

Blackburn, Simon, *Ruling Passions*, London 1997.

Block, Ned and Fodor, Jerry, 'What psychological states are not', *Philosophical Review* 81 (1972), 159–81.

Bowers, F., *Scriabin*, Tokyo and Palo Alto 1969.

Bregman, Albert S., *Auditory Scene Analysis*, Cambridge, Mass. 1990, 1999.

Broch, Hermann, 'Einiger Bemerkungen Zum Problem des Kitsches', in *Dichtung und Erkennenn*, ed. Hannah Arendt, Frankfurt 1976.

Bücher, Karl, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1909.

Budd, Malcolm, 'Musical movement and aesthetic metaphors', *British Journal of Aesthetics*, 2003.

Burkert, Walter, *Homo Necans*, Oxford 1972. Carapezza, Paolo Emilio, 'Re Ruggero tra Dioniso e Apollo' in 'Studie in onore di Cesare Brandi'; *Storia dell'arte*, 38–40, Firenze 1980.

Casati, Roberto and Dokic, Jérôme, *La philosophie du son*, Nîmes 1994.

Chernoff, John Miller, *African Music*, Chicago 1979.

Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Paris 1982, tr. Claudia Gorbman, The Voice in Cinema, New York 1999.

Chomsky, Noam, *Language and Mind*, New York 1968.

Cone, Edward T., Musical Form and Musical Performance, New York 1968.

Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, London 1987.

Cooke, Deryck, 'Wagner's musical language', in P. Burbidge and R. Sutton, eds, *The Wagner Companion*, London and Boston 1979, pp. 225–68.

Cooke, Deryck, I Saw the World End: a Study of Wagner's Ring, Oxford 1979.

Cooke, Deryck, 'The musical symbolism of Wagner's music dramas', in *Vindications*, London 1982.

Cooper, Martin, *Beethoven: The Last Decade*, 1817–1827, London 1970.

Dahlhaus, Carl, *Esthetics of Music*, tr. W. Austin, Cambridge 1982.

Dahlhaus, Carl, *The Idea of Absolute Music*, tr. R. Lustig, Chicago 1989.

Davidson, Audrey Ekdahl, *Olivier Messiaen and the Tristan Myth*, Westport, Conn. and London 2001.

Davidson, Donald, 'The individuation of events', in *Essays on Actions and Events*, Oxford 1980.

Deathridge, John and Dahlhaus, Carl, *The New Grove Wagner*, London 1984.

Dennett, D. C., *Consciousness Explained*, London 1992.

Deutsch, Diana, 'Grouping mechanisms in music', in D. Deutsch, ed., *The Psychology of Music*, New York 1982.

Divenyi, L. and Hirsh, I. J., 'Some figural properties of auditory patterns', *Journal of the Acoustical Society of America* 64 (1978), 1369–86.

Dummett, Michael, *Frege: Philosophy of Language*, Oxford 1971.

Edwards, Arthur C., *The Art of Melody*, New York 1956.

Ewans, Michael, Wagner and Aeschylus: The Ring and the Oresteia, London 1982.

Feuerbach, L., The Essence of Christianity, 1841.

Fox Strangways, A. H., *The Music of Hindostan*, Oxford 1914.

Frazer, Sir James, *Totem and Exogamy*, London 1910.

Freud, S., *Totem and Taboo*, tr. J. Strachey, London 1913.

Frith, S., 'Towards an aesthetic of popular music', in Richard Leppert and Susan McClary, eds, *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge 1987.

Gelfand, Stanley A., Hearing: An Introduction to Psychological and Physiological Acoustics, 3rd edn, New York 1998.

Gibson, J. J., 'The visual field and the visual world', Psychological Review 59 (1952), 149–51.

Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris 1972.

Goehr, Lydia, 'Being true to the work', The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1989. Goehr, Lydia, The Imaginary Museum of Musical Works, Oxford 1992.

Goodman, Nelson, Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, Oxford 1969.

Greenberg, Clement, 'Avant-garde and kitsch', *Partisan Review*, 1939.

Grosset, Joanny, 'Histoire de la musique: Inde', in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, ed. A. Lavignac, Paris, 1913–31, vol. 1, pt. 1, pp. 287–324.

Guralnick, Peter, liner notes to *Elvis Presley: The Sun Sessions CD* (BMG/RCA 6414- 2-R, 1987).

Guralnick, Peter, Lost Highways: Journeys and Arrivals of American Musicians, New York 1982.

Gurney, Edmund, *The Power of Sound*, London 1880, reissued Chicago 2003.

Hamilton, Andy, *Aesthetics and Music*, London 2007.

Hanslick, Edouard, *Vom musikalisch-Schönen* (Leipzig 1854, revised 1891; The Beautiful in Music, tr. Payzant, New York 1974).

Havel, Václav, 'The power of the powerless', tr. Paul Wilson, in John Keane, ed., *The Power of the Powerless: Citizens Against the State in Central-Eastern Europe*, London 1985.

Helmholtz, Hermann von, *On the Sensation of Tone*, tr. Alexander J. Ellis, London 1885.

Henderson, David, 'Scuse me while I Kiss the Sky: the Life of Jimi Hendrix, Toronto 1983.

Holloway, Robin, *Essays and Diversions II*, London 2007.

Hornsby, Jennifer, *Actions*, Oxford 1980.

Horton, Julian, 'Schoenberg and the "Moment of German music" ', *Musical Analysis* 24 (2005), 235-62.

Hutchings, Arthur, A Companion to Mozart's Piano Concertos, Oxford 1948.

Iwaszkiewicz, Janisław, *Spotkania z Szymanowskim* (Meetings with Szymanowski), Krakow 1947.

Janáček, Leoš, *Úplná nauka o harmonii, in Hudebné teoretické dílo*, ed. Blazek, Zdeněk, Prague 1974, 2 vols.

Johnson, Robert Sherlaw, *Messiaen*, 2nd edn, London 1989.

Kant, Immanuel, The Critique of Judgement, 1797.

Kim, Jaegwon, 'Events as property exemplifications', in M. Brand and D. Walton, eds, *Action Theory*, Dordrecht 1980, pp. 159-77.

Kitcher, Philip and Schacht, Richard, *Finding an Ending: Reflections on Wagner's Ring*, Oxford 2004.

Kivy, Peter, The Corded Shell: Reflections on Musical Expression, Princeton 1980.

Kivy, Peter, 'Ars Perfecta: Towards perfection in musical performance', in *Music, Language and Cognition*, Oxford 2007.

Köhler, Joachim, Richard Wagner, *Last of the Titans*, tr. Stewart Spencer, New Haven and London 2004.

Kurth, Ernst, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan', Berne 1920.

Le Huray, Peter and Day, James, Music and Aesthetics in the 18th and Early 19th Centuries, Cambridge 1981.

Lerdahl, Fred and Jackendoff, Ray, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass. 1983.

Lerdahl, Fred, 'Cognitive constraints on compositional systems', in John A. Sloboda, ed., *Generative Processes in Music*, Oxford 1988.

Levinson, Jerrold, 'What a musical work is', in *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca, NY 1990.

Lévi-Strauss, Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris 1964, tr. J. and D. Weightman, *The Raw and the Cooked*, London 1978.

Lipsitz, George, Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place, London 1994.

Locke, John, An Essay on the Human Understanding, 1690.

Longuet-Higgins, H. C., *Mental Processes: Studies in Cognitive Science*, Cambridge, Mass. 1987.

Lukács, György, History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics, tr. R. Livingstone, London 1971.

MacDonald, Hugh, *Skyrabin*, Oxford 1978.

Maciejewski, B. M., *Karól Syzmanowski*, London 1967.

Magee, Bryan, *Wagner and Philosophy*, London 2001.

Mann, Thomas, 'The sorrows and grandeur of Richard Wagner', in *Pro and Contra Wagner*, tr. Allan Blunden, London 1985.

Mann, William, 'Down with visiting cards', in John DiGaetani, ed., *Penetrating Wagner's Ring*, London 1978.

Marcus, Grail, *Dead Elvis*, New York 1991.

Maynard Smith, John and Szathmáry, Eörs, *The Major Transitions in Evolution*, Oxford and New York 1995.

McGinn, Colin, The Subjective View: Secondary Qualities and Indexicals, Oxford 1983.

Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musicale*, Paris 1956.

Messiaen, Olivier, *Traité de rhythme, de couleur et d'ornithologie*, 8 vols, Paris, Leduc, 1996 onwards.

Miller, Geoffrey, 'Evolution of human music through sexual selection', in Nils Wallin et al., *The Origins of Music*, Cambridge, Mass. 2000.

Millington, Barry, *Wagner*, London 1984.

Miłosz, Czesław, *The Captive Mind*, 1955.

Mocquereau, André, *A Study of Gregorian Musical Rhythm*, Richmond, Va. 2007.

Newman, Ernest, *Wagner as Man and Artist*, London 1925.

Newman, Ernest, *Wagner Nights*, London 1949, reissued as The Wagner Operas, London 1961.

Nietzsche, Friedrich, The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music.

O'Callaghan, Casey and Nudds, Matthew, eds, *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, Oxford 2009.

O'Callaghan, Casey, *Sounds: A Philosophical Theory*, Oxford 2007.

Padel, Ruth, I am a Man: Sex, Gods and Rock 'n' Roll, London 2000.

Pasnau, R., 'What is sound?', *Philosophical Quarterly* 49 (1999), 309–24.

Pasnau, R., 'Sensible qualities: The case of sound', *Journal of the History of Philosophy* 38 (2000), 27–40.

Peacocke, C., Sense and Content: Experience, Thought and their Relations, Oxford 1983.

Peirce, C. S., Letter to Lady Welby, in *Selected Writings*, ed. P. P. Wiener, New York 1958, p. 406.

Pleasants, Henry, The Great American Popular Singers, New York 1974.

Porges, Heinrich, trans. Robert L. Jacobs, *Wagner Rehearsing the Ring*, Cambridge 1983.

Reti, Rudolph, Tonality–Atonality–Pantonality, London 1958.

Ricks, Christopher, *Beckett's Dying Words*, Oxford 1995.

Riemann, Hugo, System der musikalischen Rythmik und Metrik, Leipzig 1903.

Risset, Jean-Claude and Wessel, David L., 'Exploration of timbre by analysis and synthesis', in Diana Deutsch, ed., *The Psychology of Music*, New York and London 1982, pp. 25–58.

Rosen, Charles, *Review of the New Grove Dictionary of Music*, reprinted in Critical Entertainments, Cambridge, Mass. 2000.

Rosenthal, Ethel, The Story of Indian Music and its Instruments, London 1929.

Saïd, Edward, *Orientalism*, New York 1971.

Saïd, Edward, *Musical Elaborations*, London 1991.

Salzer, Felix, *Structural Hearing*, 2 vols, New York 1952–62.

Samson, Jim, *The Music of Szymanowski*, London 1980.

Schaeffer, Pierre, *Traité des objects musicaux*, Paris 1966.

Schenker, Heinrich, *Beethoven's Ninth Symphony*, tr. John Rothgeb, Yale 1992.

Schenker, Heinrich, *Free Composition*, tr. Ernst Oser, London 1979.

Schiller, Friedrich v., 'Kallias or concerning beauty: Letters to Gottfried Keller', in J. M. Bernstein, ed., *Classic and Romantic German Aesthetics*, Cambridge 2003.

Schopenhauer, Arthur, *The Word as Will and Representation*, tr. E. J. F. Payne, New York 1969.

Schoenberg, Arnold, *Harmonielehre*, 3rd edn, Vienna 1922.

Schuller, Gunther, Early Jazz: Its Roots and Musical Development, New York 1968.

Schutz, Alfred, 'Making music together', in *Collected Papers*, vol. 2, The Hague 1964, pp. 159–78.

Scruton, Roger, *Art and Imagination*, London 1974.

Scruton, Roger, 'Beckett and the Cartesian soul', in *The Aesthetic Understanding*, London 1982.

Scruton, Roger, 'Expression', in *the New Grove Dictionary of Music*, ed. Stanley Sadie, London 1982 et seq.

Scruton, Roger, *Sexual Desire*, London and New York 1986.

Scruton, Roger, *Modern Philosophy*, London 1994.

Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997.

Scruton, Roger, *Perictione in Colophon*, South Bend, Ind. 2000.

Scruton, Roger, 'Confronting biology', in Craig Titus, ed., *Philosophical Psychology: Psychology, Emotions and Freedom*, Arlington, Va. 2009.

Sellars, W., 'Empiricism and the philosophy of mind', in *Science, Perception and Reality*, London 1963, p. 147.

Simmel, Georg, *The Philosophy of Money*, tr. T. Bottomore, D. Frisby and K. Maengelberg, London 1978.

Smith, Adam, The Theory of Moral Sentiments, London 1759.

Štědron, Bohumír, *Janáček ve vzpomínkach a dopísech*, Prague 1946.

Stove, David, *Darwinian Fairy Tales*, New York 2002.

Strawson, P. F., *Individuals*, London 1956.

Szabolcsi, Bence, *A History of Melody*, tr. Cynthia Jolly and Sára Karig, London and Budapest, 1965.

Szymanowski, Karól, *Z Pism*, ed. T. Chyliriska, Krakow 1958.

Szymanowski, Karól, *Szymanowski on Music: Selected Writings of Karól Syzmanowski*, tr. and ed. Alistair Wightman, London 1999.

Talbot, Michael, ed., *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool 2000.

Tanner, Michael, 'The total work of art', in Peter Burbage and Richard Sutton, eds, *The Wagner Companion*, London 1979.

Tanner, Michael, *Wagner*, Princeton 1996.

Taruskin, R., 'Resisting the Ninth', in *Text and Act*, Oxford 1995.

Taruskin, R., *The Oxford History of Western Music*, 6 vols, Oxford 2004.

Teachout, Terry, 'The great American songbook', *Commentary*, 1999–2002.

Till, Nicholas, *Mozart and the Enlightenment*, London 1992.

Tovey, Donald Francis, *Essays in Musical Analysis*, 6 vols, Oxford 1936.

Trkanová, Marie, *U Janáčku*, Prague 1959.

Tyrell, John, article on Janáček in the *New Grove* Dictionary of Music.

Vaihinger, Hans, The Philosophy of 'As If', tr. C. K. Ogden, London 1932.

van Gennep, Arnold, *Les Rites de passage*, Paris 1901.

Wagner, R., 'Zum vortrag der neunten symphonie Beethovens', in *Gesammelte Schriften und Dichtungen, zweite Auflage*, Leipzig 1888, vol. IX, pp. 231–57. 'Über der Anwendung der Musik auf der Drama' (1879), in Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. X.

Wagner, Richard, Opera and Drama, in *Richard Wagner's Prose Works*, ed. William Ashton Ellis, St. Clare Shores, Mich. 1972, vol. 2.

Weiner, Marc A., *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln, Nebr. and London 1995.

West, M. L., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

Wiggins, David, *Sameness and Substance Renewed*, Cambridge 2001.

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, tr. G. E. M. Anscombe, Oxford 1953.

Wittgenstein, Ludwig, *The Blue and Brown Books*, Oxford 1960.

Wittgenstein, Ludwig, *Lectures and Conversations on Aesthetics*, Freud and Religious Belief, ed. Cyril Barrett, Oxford 1966.

Wittgenstein, Ludwig, *Culture and Value*, ed. G. H. Von Wright, tr. Peter Winch, amended edn, Oxford 1980.

Wollheim, Richard, *Painting as an Art*, London 1987

Wright, O., 'Arab music', sections 1–4, *The New Grove Dictionary*, ed. Stanley Sadie, London 1980.

هذا كتاب في فلسفة الموسيقى. في الجزء الأول، يعرض سكروتن نظريته في طبيعة الصوت. ويناقش بعض أجزاء نظريته في «الإدراك الاستعاريّ»، وهو يحسب أن إدراك الموسيقى يقع ضمن ذلك النوع من الإدراك. ويناقش أفكار فتجنشتاين حول طبيعة التّلقي الموسيقيّ، ومركزية مفهوم «الفهم» في تلقي الأعمال الموسيقية. لا سيّما الأعمال الموسيقية في التقليد التونالي المعماريّ، وهي تلك الأعمال الموسيقية ذات البنى العقلية الشامخة العتيدة، التي تؤلّف بين الإنشاء العقليّ والانفعال الحسيّ، فتجمع بين العقل والحواس في مُركّب واحد. وفي الجزء الثاني، يتناول موسيقى موتسارت، وتاسعة بيتهوفن، وشونبيرج وياناتشيك، وشيمانوفسكي وسكريابن، وريشارد ڤاجنر.



الطبعة الأولى: 2023